

## **UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema  
e della Musica (DBC)**

**Corso di laurea Triennale in Storia e Tutela dei Beni Artistici e Musicali**

**Tesi di laurea**

**I Bronzi della “Piccola Atene”: l’evoluzione della Fonderia Artistica nella  
Versilia Storica e l’Atelier di Igor Mitoraj a Pietrasanta**

The Bronzes of "Little Athens": the evolution of the Artistic Foundry in Historic Versilia and  
Igor Mitoraj's Atelier in Pietrasanta

***Relatrice***

**Prof.ssa Chiara Gallanti**

***Correlatrice esterna***

**Prof.ssa Giada Peterle**

***Laureanda: Alice Bacci***

***Matricola: 2017680***

**Anno Accademico 2022/2023**



## **INDICE**

**Introduzione** p. V

### **1. Il Medioevo pietrasantino**

1.1 Il Villaggio di Sala: le radici della futura Pietrasanta e la morfologia del territorio versiliese

p. 7

1.2 La contesa. Pietrasanta tra le mani di Pisa e la riconquista lucchese

p. 10

1.3 L'economia pietrasantina: dalle attività agro-pastorali alla vocazione artistica

p.14

1.4 Il Trecento. La rinascita con Paolo Guinigi. Pietrasanta Medicea.

p. 22

### **2. Età moderna e contemporanea**

2.1 Tra Cinquecento e Seicento: l'era feconda de' Medici

p. 29

2.2 Pietrasanta Illuminata: dal Settecento fino alle soglie dell'Ottocento

p. 32

2.3 L'ultimo dominio lorenese e l'entrata della Toscana nel Regno d'Italia

p. 38

2.4 Pietrasanta: la "Piccola Atene" Contemporanea

p. 44

### **3. La fonderia artistica della "Piccola Atene"**

3.1 Storia e tecnica della lavorazione del bronzo

p. 51

3.2 La fucina versiliese	p. 57
3.3 La Pietrasanta di Igor Mitoraj	p. 64
<b>4. Appendice fotografica</b>	p. 72
<b>Bibliografia</b>	p. 89
<b>Sitografia</b>	p. 91

# Introduzione

“Dire che Pietrasanta ricordi i toni del Vaticano indubbiamente è assurdo. Ma bisogna considerare questo: Pietrasanta, come il Vaticano, è una piccola comunità che si trova ad una distanza distinta dal resto del mondo. Nondimeno Pietrasanta è - di nuovo come il Vaticano - il centro di un impero che abbraccia ogni continente del globo ed il suo fedele appartiene a centinaia di culture differenti, parla un infinito numero di lingue diverse e appartiene a una grande varietà di tendenze politiche. Ciò che unisce la diversità di quelli che appartengono all'impero del Vaticano è una fede religiosa. Ciò che unisce i cittadini del regno di Pietrasanta è il loro credo condiviso in una gamma di valori e ideali che vengono meglio espressi - qualche volta anche esclusivamente - dall'arte della scultura. Il pellegrinaggio al Vaticano è anelato da tutti i Cattolici. Il pellegrinaggio a Pietrasanta rimane l'ardente speranza di tutti coloro che trovano nella scultura il fulcro della loro vita, siano essi creatori di scultura, storici, collezionisti, critici o interpreti di questa venerabile arte.”<sup>1</sup>

Pietrasanta è un comune situato in Versilia, una regione storica della Toscana nord-occidentale all'interno della provincia di Lucca. La città, ribattezzata dall'artista Igor Mitoraj “La Piccola Atene<sup>2</sup>”, è conosciuta nel panorama italiano e internazionale per la sua eccellente produzione scultorea e come fertile contesto per artisti contemporanei.

L'identità della città trova le sue fondamenta proprio nell'incontro tra artigiani e artisti. Si tratta della relazione da cui prende forma la vocazione artistica del borgo, ma che rimanda anche alla grande importanza accordata alla promozione e alla tutela della sapienza centenaria di cui le maestranze versiliesi sono portatrici.

Gli artigiani sono, per lo spirito cittadino, delle figure preziose da tutelare e promuovere, affinché la loro conoscenza tecnica non vada perduta e si possa mantenere ancora a lungo la predisposizione creativa che anima la città. All'interno dei laboratori di marmo o delle fonderie artistiche, queste figure si mettono, naturalmente e con modestia, a disposizione dei vari artisti per risolvere, creare e tradurre fisicamente le varie opere d'arte, poi diffuse in tutto il mondo<sup>3</sup>. L'incontro tra artigiani pietrasantini e artisti - sia italiani che internazionali - non è però circoscritto a settori elitari della cultura. La cittadinanza tutta - con la sua pluralità di interessi e occupazioni - prende parte, valuta e sostiene le attività, gli esiti e gli incontri culturali che hanno luogo nel territorio.

L'obiettivo di questa tesi è quello di condurre un'analisi storico-geografica della città di Pietrasanta, approfondendo la vocazione artistica che la caratterizza.

---

<sup>1</sup> Fred Licht, *Pietrasanta - Vista dall'Esterno*, in Costantino Paolicchi, Valentina Fogher (a cura di), *La nostalgia del futuro. Scultori e Artigiani a Pietrasanta*, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi Editori, 2005, p. 12

<sup>2</sup> Cfr. pagina web su [Atelier Mitoraj](https://www.igormitoraj.com/it) sul sito online dell'Atelier Mitoraj s.r.l. (<https://www.igormitoraj.com/it>), ultima consultazione: 20\09\2023)

<sup>3</sup> Domenico Lombardi [presentazione del volume], in Chiara Celli (a cura di), *Le botteghe artigiane in Versilia. Storia e tecniche della lavorazione artistica. Catalogo dei bozzetti di repertorio del Museo*, Pisa, Pacini Editore, 2012, p. 5

Grazie al fondamentale contributo del libro di Tommaso Fanfani e Ignazio del Punta (*Storia Illustrata di Pietrasanta*, Pisa, Pacini Editore, 2012) - uno dei pochi manuali che tratta ampiamente lo sviluppo storico-geografico del borgo versiliese - i primi due capitoli si pongono l'obiettivo di percorrere diacronicamente il cammino evolutivo della città di Pietrasanta.

Partendo dalle origini romano-etrusche e arrivando fino al contemporaneo, si cerca di rintracciare - per ogni secolo trattato - i principali sconvolgimenti socio-politici, le trasformazioni territoriali e le inclinazioni culturali che animano la città.

Nel capitolo finale, focalizzato sulla lavorazione scultorea del bronzo, si vanno a rintracciare i luoghi adibiti al reperimento delle materie prime usate per le creazioni artistiche e si analizzano le modalità di lavorazione messe in atto all'interno delle fucine del comune versiliese.

Con lo scopo di fornire uno spaccato delle odierne attività culturali della città, viene trattata infine la figura di Igor Mitoraj - scultore polacco di fama internazionale e cittadino onorario di Pietrasanta - attraverso la presentazione del suo Atelier e delle opere esposte negli spazi pubblici della città.

# 1. Il Medioevo pietrasantino

## 1.1 Il Villaggio di Sala: le radici della futura Pietrasanta e la morfologia del territorio versiliese

Pietrasanta viene considerata il capoluogo artistico della Versilia<sup>4</sup>, parte nord-occidentale della Toscana; una perla sospesa tra le spiagge sabbiose che si affacciano sul Mar Tirreno e le maestose Alpi Apuane, sede delle famose cave di marmo.

La storia del piccolo borgo ha un'origine lontana nel tempo: i primi insediamenti risalgono all'età romana, forse ancora a quella etrusca, proprio lungo le sponde del fiume Versilia<sup>5</sup>. Si tratta di modesti stanziamenti documentati attraverso alcune campagne di scavo archeologico, ma Pietrasanta inizia ad essere un vero e proprio borgo cittadino solo tra il XII e XIII secolo.

Nel corso dei secoli il centro versiliese suscita vari interessi da parte dei comuni circostanti e questo avviene per una serie di caratteristiche che concorrono a renderla uno snodo strategico sotto diversi punti di vista.

Relativamente al livello strategico-militare, la futura Pietrasanta si dota ben presto - già in età longobarda - di una roccaforte costruita al di sopra di una collina, a ridosso del centro cittadino. Il Castello viene denominato Rocca di Sala o Rocca Ghibellina (fig. n.1) e si costituisce come un complesso fortificato di forma quadrata con torri angolari e mastio centrale<sup>6</sup>, il quale viene dal principio edificato con una funzione protettiva rispetto al piccolo villaggio di Sala, nucleo di quella che sarebbe poi diventata Pietrasanta.

Il castello era il luogo del potere di una famiglia aristocratica longobarda, ma l'aspetto più rilevante risiede nella sua posizione, elemento decisivo a scopi bellici.

Rialzato sulla collina, l'edificio aveva la possibilità di dominare la vasta area costiera sottostante e viene considerato ancora oggi il miglior punto di osservazione dell'impianto urbanistico della città di Pietrasanta<sup>7</sup>.

Il borgo versiliese si caratterizza nel corso del tempo attraverso il suo duplice volto: uno collinare-montano e uno pianeggiante-costiero, bagnato dalle acque del Mar Tirreno.

Le pianure del litorale non rappresentano, nel periodo medievale, una fonte di sviluppo. In queste zone si riscontra piuttosto una prevalenza di paludi ed acquitrini e la presenza di questi terreni coperti da acque stagnanti rende molto difficoltoso uno sviluppo significativo delle attività agricole e delle vie di comunicazione.

---

<sup>4</sup> Cfr. la scheda di Pietrasanta sul sito web dedicato alla Versilia *Versilia.org* (<https://www.versilia.org/it/territorio-versilia/le-localita-della-versilia/pietrasanta>, ultima consultazione: 20\07\2023).

<sup>5</sup> Tommaso Fanfani, Ignazio Del Punta, *Storia Illustrata di Pietrasanta*, Pisa, Pacini Editore, 2012, p. 11

<sup>6</sup> Cfr. la scheda [ROCCA DI SALA](https://fondoambiente.it/luoghi/rocca-di-sala-pietrasanta-6336?ldc) sul portale FAI - I luoghi del cuore: <https://fondoambiente.it/luoghi/rocca-di-sala-pietrasanta-6336?ldc>, ultima consultazione: 17\07\2023

<sup>7</sup> Cfr. la pagina web dedicata a [La Rocca di Sala a Pietrasanta](https://www.versiliamo.com/pietrasanta/la-rocca-di-sala/) sul sito web dedicato alla Versilia: *Versiliamo.com* (<https://www.versiliamo.com/pietrasanta/la-rocca-di-sala/>, ultima consultazione: 17\07\2023

Pietrasanta riesce però a sostentarsi grazie alle particolarità dell'altra sua faccia, quella collinare-montana. Tra l'XI e il XIII secolo, le zone collinari e di montagna sul versante versiliese delle Alpi Apuane ospitano infatti la principale attività economica della città: quella agro-pastorale.

A causa delle difficoltà nel riuscire a sfruttare l'intero del territorio, l'area di Pietrasanta nel corso del Medioevo risulta scarsamente abitata, con prevalenza di insediamenti dal carattere sparso.

Compare ufficialmente come vero e proprio borgo cittadino nel diploma dell'Imperatore Federico II, nella prima metà del Duecento. Il sovrano, nel documento, conferma i privilegi che suo nonno - Federico I Barbarossa - aveva concesso ai nobili della Versilia e della Garfagnana contro le pretese di controllo del Comune di Lucca. L'offensiva azionata dal comune lucchese ai danni dei territori limitrofi è denominata "conquista del contado", fenomeno storico che in questo periodo prende piede nelle varie regioni d'Italia. Le città comunali italiane, a cavallo tra XII e XIII secolo, iniziano a mettere in atto queste azioni belliche per poter rivendicare diritti giurisdizionali, di proprietà e di usufrutto sul territorio circostante la città stessa, con la volontà di sottomettere le altre istanze autonome di potere presenti, appunto, nel "contado".

Questa sorte capita anche a Pietrasanta, la quale però non si trova geograficamente isolata, bensì è stretta tra due Signorie: quella di Corvaia e Vallecchia e quella di Montignoso e Montemagno. I due domini, arroccati nella zona collinare e montuosa della Versilia, fin dall'XI secolo hanno contrastato l'autorità comunale di Lucca. Avvicinatesi alla città di Pisa, sfruttano sapientemente l'inimicizia tra i due comuni per difendere i loro spazi di autonomia.

Prima della sosta di Federico II a Pietrasanta, il comune di Lucca tenta di occupare il più possibile le roccaforti delle famiglie nobili, trasferendo la popolazione residente in queste zone marginali nei borghi di Pietrasanta e Camaiore - borgo situato a sud-ovest delle Alpi Apuane. Durante queste azioni, il comune lucchese decide parallelamente di concedere dei diritti, delle terre e dei privilegi a tutti i cittadini che hanno subito il trasferimento. La motivazione di questi gesti va ricercata nella volontà delle autorità comunali di riprodurre, in scala minore e nel contado, l'evoluzione che loro stesse avevano vissuto al passaggio da borgo a comune.

L'oligarchia lucchese brama di sperimentare un micro-processo evolutivo, analogo a quello vissuto in precedenza dalla stessa e che può essere usato a discapito dei poteri aristocratici di questi territori, i quali si pongono ancora come autonomi e ribelli rispetto alla centralità del comune.

Quando Federico II giunge a Pietrasanta, quest'ultima presenta le caratteristiche e le dimensioni di una quasi-città. Non siamo in possesso di documenti che attestino questa crescita cittadina, ma possiamo dare il merito di questo sviluppo in senso urbano alle vie di transito tra Lucca e la Liguria e tra Lucca e l'area padana, lungo la Via Francigena.

In questi secoli si assiste all'aumento dell'importanza riservata all'esperienza del pellegrinaggio, che - come vero e proprio fenomeno di massa - mette in moto una quantità sempre più ampia di persone di fede, desiderose di raggiungere i luoghi santi della Cristianità come Gerusalemme, Roma e Santiago de Compostela. La Via Francigena, proprio grazie al suo dispiegarsi fisico nel territorio toscano, rende possibili vari tragitti ai pellegrini: un percorso per coloro che dal nord desiderano dirigersi a Roma, e due per i fedeli diretti a Santiago de Compostela, che possono decidere se percorrere la Via verso nord, arrivare a Luni e imbarcarsi



verso i porti francesi o proseguire verso il Moncenisio e quindi immettersi sulla Via Tolosana, che conduce verso la Spagna<sup>8</sup>.

La Via Romea Francigena, attraversando da sud-est fino a nord-ovest l'intera Toscana, ha avuto un ruolo fondamentale sia nella crescita del piccolo borgo pietrasantino che di quelli a lui limitrofi. Si tratta di un'arteria importantissima sia per i commerci che per i pellegrinaggi, che - grazie all'aumento del transito di pellegrini, viaggiatori e mercanti - ha prodotto come riflesso uno sviluppo intenso delle diverse attività economiche della zone circostanti, come l'allevamento e le attività agricole. Incrementando le metodologie di sostentamento, si sono però promosse parallelamente le costruzioni di canali e vie d'acqua, in modo da consentire la navigazione tra il Serchio - uno dei principali fiumi della Toscana - e la Versilia settentrionale. Le neonate cittadine, come Pietrasanta e Camaiore, non beneficiano solo dello sviluppo delle nuove vie di comunicazione e commercio interno; un altro stimolo per la crescita di questi borghi va ritrovato nello sviluppo dei commerci marittimi, fluviali e terrestri dei Comuni di Pisa, Genova e Lucca e - anche se indirettamente - dallo sviluppo dei commerci a livello regionale e interregionale.

Il progresso della città non è da analizzare solo come riflesso della crescita delle realtà ad essa circostanti; un fattore fondamentale per lo sviluppo dei suoi commerci e simultaneamente un fattore di grande attrazione per i comuni vicini, è la presenza di un piccolo scalo portuale: il porto di Motrone. Questo accesso al mare sorge all'altezza dell'attuale Marina di Pietrasanta - frazione del comune di Pietrasanta, lungo la riviera della Versilia. Si tratta di uno sbocco mercantile strategico per il comune di Lucca, il quale ha sempre molto investito sul suo funzionamento. Grazie alla sua posizione fornisce ai commercianti comunali l'occasione di muovere una vasta gamma di beni tra Lucca, Liguria, Corsica, Sardegna e le coste meridionali della Francia.

A causa dell'attrattiva sempre maggiore che la Versilia esercita sul comune lucchese, quest'ultimo concentra i suoi sforzi per permettere al dominio della sua autorità di stabilirsi nel borgo a danno delle autonomie signorili. Questa volontà espansiva lucchese entra però in pieno contrasto con i desideri di Pisa e questa ostilità tra le due città comunali ha spesso come effetto di impedire al minuto Porto di Motrone un funzionamento a pieno regime. Nonostante il clima teso delle principali potenze che circondano la città, tra Duecento e Quattrocento assistiamo però ad alcuni periodi in cui lo scalo versiliese svolge un ruolo fondamentale per diversi commerci.

A seguito della Battaglia di Montaperti, il 4 settembre del 1260, si espande in Toscana un temporaneo predominio ghibellino, esclusa l'area del comune di Lucca che riesce a rimanere guelfa fino al 1265. Nello stesso frangente temporale, Pietrasanta conosce un periodo di inedito sviluppo grazie all'intervento del nobile milanese Guiscardo da Pietrasanta. Quest'ultimo è stato a più riprese podestà del comune di Lucca e capitano del popolo lucchese e tradizionalmente la sua figura si connette con la fondazione di Pietrasanta. A seguito dei vari studi condotti, si è arrivati a concludere che, probabilmente, il collegamento tra il cognome del nobile e il nome della città, è solo una leggenda romanzata, causata dall'omonimia tra Guiscardo e il borgo versiliese. A sostegno di questa tesi è proprio il diploma federiciano

---

<sup>8</sup> Cfr. il portale dedicato alla Via Francigena: <https://www.viefrancigene.org/it/>, ultima consultazione: 18/07/2023

antecedentemente citato, datato 1242, nel quale la città compare già sotto il nome di “Pietrasanta”, toponimo comunque piuttosto diffuso nell’Età Medievale<sup>9</sup>.

La presenza di Guiscardo da Pietrasanta e il suo investimento sul territorio versiliese sono i fattori che favoriscono lo sviluppo, accanto alle precedenti attività agricole e commerciali della zona, della lavorazione artistica, in particolare si iniziano a costituire i due saperi tecnici che formeranno una parte fondamentale dell’identità della zona: quello della lavorazione del ferro e quello della lavorazione del marmo<sup>10</sup>.

## **1.2 La contesa. Pietrasanta tra le mani di Pisa e la riconquista lucchese**

Il Comune di Lucca, di orientamento prevalentemente guelfo, apre la sua parentesi ghibellina nel 1265. Questa stagione storica presenta però una vita molto breve; infatti, a seguito della Battaglia di Benevento del 1266, gli equilibri della Penisola cambiano nuovamente. Successivamente alla sconfitta dell’Imperatore Manfredi, per opera del conte di Provenza Carlo d’Angiò, la fazione ghibellina perde il proprio controllo sull’area lucchese e i comuni italiani di orientamento filo-papale si sentono pronti a recuperare il loro dominio sui territori precedentemente persi.

Carlo d’Angiò, disceso in Italia con il sostegno dal Papa, permette al Comune di Lucca di acquisire nuovamente un pieno controllo sullo scalo portuale di Motrone e sul quel tratto di Versilia che da sempre viene conteso con il Comune di Pisa.

La Repubblica marinara pisana continua a portare avanti periodiche incursioni via mare; il suo scopo è quello di destabilizzare il pieno funzionamento del piccolo porto, rendendo difficile la vita commerciale dei centri costieri di quella zona.

La perseveranza negli attacchi alla riviera versiliese da parte di Pisa viene però messa a dura prova durante la Battaglia della Meloria - uno scontro bellico avvenuto di bassifondi sabbiosi e fangosi<sup>11</sup>, proprio di fronte all’antico Porto Pisano. Nel 1284, la città portuale di Pisa, si vede assediata - via mare e via terra - dalle sue storiche nemiche: Genova, Lucca e Firenze, adesso alleate contro la rivale comune. Pisa, a seguito della terribile sconfitta e trovandosi coinvolta in una serie di difficoltà interne, cessa le costanti incursioni al Porto di Motrone, consentendo così a Lucca di salvaguardare il proprio controllo sulla Versilia per un arco di tempo prolungato.

La vita economica dei borghi costieri, risente per diverso tempo delle turbolenze create dalle ostilità tra il Comune di Lucca e quello di Pisa, ma a seguito della disfatta di Pisa e in questo recente clima di apparente pace, l’area lucchese riesce a tessere delle ulteriori relazioni con la vicina alleata Genova.

---

<sup>9</sup> T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*, pp. 11-24

<sup>10</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*, p. 13

<sup>11</sup> Attilio Mori, Camillo Manfroni, “Meloria”, in *Enciclopedia Italiana*, vol. XXII, Roma, Treccani, 1934 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/meloria\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/meloria_%28Enciclopedia-Italiana%29/), ultima consultazione: 20\07\2023).

Lo sviluppo di questi nuovi e più profondi rapporti commerciali e politici con la città mercantile genovese ha notevoli benefici sulla crescita demografica ed economica di Pietrasanta, influenzando di riflesso anche lo sviluppo dei luoghi ad essa limitrofi.

Da parte sua, il Comune di Lucca porta avanti in Versilia un'azione di colonizzazione, ramificata in una serie di interventi di bonifica e regimentazione delle acque. Si avvia la costruzione di una fitta rete di canali e bacini, con una nuova e parallela manutenzione degli argini dei fiumi, tutti progetti messi in atto per consentire di usufruire al meglio dei corsi d'acqua presenti nel territorio.

Si decide di dare un nuovo volto ai canali versiliesi: il loro rinnovamento è favorevole ad un nuovo utilizzo di questi ultimi, adesso usufruibili per navigazioni fluviali e per il trasporto di merci come legname, sale e ferro. Attraverso questa serie di interventi si riescono a mettere a coltura e a pascolo delle nuove zone, precedentemente invase da periodiche inondazioni.

Alle spalle di questa azione da parte del Comune di Lucca, vi è una forte volontà di valorizzare il territorio della Versilia sia sotto l'aspetto economico che quello agricolo; quest'ultimo rimasto arretrato a causa delle condizioni delle zone costiere, che si classificavano come luoghi inadatti allo sfruttamento della terra.

Oggi possediamo un unico statuto comunale di Pietrasanta risalente al 1308. Esso testimonia l'importanza ormai raggiunta dalla città e dal suo scalo portuale, ma riflette fortunatamente anche norme e situazioni relative ai decenni precedenti, diventando per noi un utile strumento di indagine per il periodo tardo-duecentesco. All'interno dello statuto varie rubriche sono riservate alla trattazione di Pietrasanta e al Porto di Motrone, proprio a dimostrazione del rilievo da loro acquisito come ulteriori snodi nevralgici del territorio lucchese.

La vegetazione del litorale versiliese è un altro elemento di fondamentale importanza per lo sviluppo demografico di Pietrasanta. I boschi della macchia costiera sono non solo una riserva di legname utilizzabile per lavorazioni di cantieristica locale - adoperati ad esempio nella costruzione di navi, imbarcazioni e macchine da guerra - e una riserva di caccia, ma un aspetto di profondo rilievo va rintracciato nella loro funzione di "barriera". La presenza di una fitta vegetazione rende infatti maggiormente difficoltosa la diffusione, attraverso i venti, di morbi - come ad esempio la malaria - che hanno origine proprio negli acquitrini e negli stagni presenti lungo il litorale<sup>12</sup>. Le foreste - come in generale tutti gli ecosistemi naturali e seminaturali - offrono una serie di servizi vitali e imprescindibili per l'uomo e l'intera vita selvatica, quali tra i più importanti: la regolazione di parassiti e agenti patogeni e il mantenimento della fertilità del suolo. Il ruolo cruciale che questi ecosistemi rivestono nella regolamentazione della diffusione delle malattie è un elemento che identifichiamo come fondamentale per lo sviluppo di una civiltà. Questi ambienti forestali, in buono stato di salute, permettono di limitare la possibilità di propagazione di agenti patogeni dalla fauna selvatica alle persone. Se al contrario, la biodiversità viene sottoposta a pressioni - vedi incendi, deforestazioni, ecc. - l'ecosistema inizia a trovarsi a rischio e con esso anche la sua funzione di "barriera", favorendo così la comparsa e diffusione di nuove malattie<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*, pp. 24-34

<sup>13</sup> ISPRA (2020), *"Foreste e Biodiversità, troppo preziose per perderle. Risposte alle domande più frequenti"*, Quaderni ISPRA - Natura e Biodiversità, n. 13\2020

Il clima di pace che Lucca si illude di aver finalmente trovato, subisce tuttavia velocemente nuovi dissestamenti.

Nel 1310 scende in Italia Enrico VII di Lussemburgo, presenza sul suolo comunale che prospetta un generale risveglio delle speranze ghibelline e feroci malumori negli animi filo-angioini. Lucca e Firenze, rette da governi popolari guelfi di parte nera, si trovano minacciate da questo cambiamento di rotta. Tra le varie preoccupazioni che abitano le diverse realtà comunali, l'area lucchese inizia a percepire il rischio di perdita di controllo su alcuni territori recentemente dominati. La Versilia è proprio uno di quei territori che il Comune di Lucca teme di perdere a causa del rinnovato clima politico.

Nel 1312 Pietrasanta viene occupata dall'esercito imperiale guidato da Enrico di Fiandra, maresciallo di Enrico VII. Firenze promette al comune lucchese un aiuto nel mantenimento dei suoi confini, ma quest'ultimo arriva tardivamente. L'evento provvidenziale che fa rinascere la speranza del Comune di Lucca è l'improvvisa scomparsa dell'imperatore Enrico VII nel 1313; si tratta di accadimento che nuovamente cambia le carte in tavola: i ghibellini e i guelfi bianchi percepiscono la svolta come tragica, i guelfi neri come una vera e propria liberazione.

Il comune di Pisa, impegnandosi ad esercitare ancora un controllo sulle sue precedenti conquiste territoriali, tenta di fronteggiare il cambiamento di ordinamento politico.

Le forze imperiali al soldo di Enrico di Fiandra, spaventate dai nuovi climi che si vanno respirando nella Penisola a seguito della morte di Enrico VII, decidono di abbandonare Pietrasanta cercando rifugio nel comune pisano.

Dopo ulteriori mesi di ostilità reciproca fra Lucca e Pisa, una nuova figura entra in scena: Ugucione della Faggiola. Appartenente ad una stirpe di feudatari minori toscani, inizia la sua carriera politica nell'ultimo decennio del Duecento come Podestà di Arezzo. Il suo ruolo nella cittadina toscana subisce varie interruzioni, ma durante tutto il suo mandato si caratterizza come un forte sostenitore della parte ghibellina e delle forze popolari.

Il suo sostegno ha però uno scopo strategico: tutelando gli interessi di queste fazioni civili, spera di ottenere una loro riconoscenza ed un appoggio tale da riuscire ad impiantare ad Arezzo una signoria personale, calpestando le ambizioni delle grandi casate locali<sup>14</sup>.

Ugucione si qualifica anche come un valido sostenitore di Enrico VII di Lussemburgo e della sua discesa militare sul suolo italiano. La morte dell'imperatore produce però un dissestamento nella politica governativa pisana, la quale - dovendo nominare un rettore - decide di investire della Faggiola delle cariche di podestà, capitano del popolo e di guerra del comune pisano.

Nel 1314 Ugucione, al comando del Comune di Pisa, decide di attaccare il Comune di Lucca aiutato dal sostegno di un nutrito gruppo di fuoriusciti lucchesi di parte ghibellina e guelfa bianca. Tra questi "irredentisti", desiderosi di rientrare nella città natia, si distingue per le sue notevoli capacità militari Castruccio Castracani.

La Battaglia di Montecatini, nell'agosto del 1315, vede prevalere la parte imperiale capitanata da Ugucione e Castruccio a danno dell'esercito guelfo lucchese.

---

<sup>14</sup> Renato Piattoli, "Faggiola, Ugucione della", in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/ugucione-della-faggiola\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29](https://www.treccani.it/enciclopedia/ugucione-della-faggiola_%28Enciclopedia-Dantesca%29) ultima consultazione: 21\07\2023).

Il rientro nel Comune di Lucca dei guelfi bianchi e dei ghibellini, permette a Ugucione di tentare - per quanto possibile - di formare un'unità territoriale e politica tra lo stato pisano e quello lucchese, da sempre storici rivali. Al fine di perseguire il suo obiettivo, il capitano del popolo pisano decide di cacciare i guelfi neri residenti in Versilia, Valdinievole e Valdarno, aree di confine potenzialmente soggette a moti di ribellione, favorendo invece l'insediamento in questi punti nevralgici di cittadini di orientamento ghibellino o guelfo bianco.

Castruccio, che fino a questo momento combatte al fianco di della Faggiola, inizia ad accrescere il suo prestigio personale attraverso una serie di campagne militari in Versilia e in Lunigiana. Questa serie di azioni belliche portano Castruccio a ritagliarsi un considerevole dominio personale, ma parallelamente fanno insorgere dissapori tra lui e il suo comandante Ugucione. Quest'ultimo, preoccupato dell'accresciuto potere di Castruccio, decide di muoversi contro di lui.

L'offensiva che Ugucione mette in atto presenta diverse difficoltà. Date le redini del governo lucchese al figlio Neri e ordinato a quest'ultimo di convocare e far prigioniero Castruccio, la prima problematica che Ugucione deve fronteggiare è l'agitazione popolare che si scatena all'interno del Comune di Lucca. La minaccia della rivolta costringe il della Faggiola a recarsi di persona nella città, lasciando il comune pisano temporaneamente.

Il Comune di Pisa, anch'esso scontento del governo di Ugucione, approfitta della breve assenza dell'aretino per ribellarsi e proclamare un nuovo podestà. Ugucione si trova così espulso dalla città di Pisa ed occupato a fronteggiare l'insurrezione popolare in atto nel territorio lucchese.

Il vecchio alleato Castruccio trae profitto della situazione complessa in cui della Faggiola si trova: liberatosi dalla prigionia, si pone alla testa dell'esercito lucchese inducendo Ugucione e il figlio Neri alla fuga. I due toscani inizialmente si rifugiano nel territorio di Mantova, ma successivamente si spostano a Verona dove - accolti da Cangrande della Scala - decidono di stabilirsi.

Una volta liberato il campo dal suo avversario, Castruccio si dedica ad una serie di campagne militari dando nuovamente sfoggio delle sue doti di eccellente condottiero. Sotto la sua autorità, il comune lucchese raggiunge la sua massima espansione e un ritrovato benessere. Le recenti conquiste territoriali e il ritrovato equilibrio all'interno del Comune vedono Castruccio accrescere il suo prestigio personale, portandolo ad essere nominato Signore di Lucca.

Nell'area versiliese Castracani restaura con facilità l'antecedente giurisdizione lucchese in ogni piccolo centro, riuscendo parallelamente a disporre di fondi per potenziare il Porto di Motrone, il sistema stradale che collega Lucca alla costa versiliese e i canali che consentono la navigazione tra il Serchio e il piccolo scalo portuale.

Il Signore di Lucca non gode solo dell'appoggio del suo comune, ma riesce a riscuotere anche le simpatie dei ghibellini genovesi.

La città di Genova vede in lui un fedele alleato contro la minaccia angioina e, con questo ulteriore avvicinamento, lo storico legame che univa i due comuni ne esce rafforzato.

I benefici che si generano da questa relazione non hanno profitto solo a livello politico e militare, bensì grandi riflessi di questa vicinanza si riscontrano nei rapporti commerciali tra le due città. Infatti, il Porto di Motrone, funzionando in raccordo con quello di Portovenere, vede

accresciuti la sua funzione e il suo rilievo, riuscendo ad attribuire un accentuato ruolo di centro mercantile e di area di scambio fra Toscana e Liguria alla città di Pietrasanta.

Grazie a queste nuove connessioni, si assiste alla crescita dell'economia pietrasantina nel settore terziario, rendendo la città un erogatore di servizi funzionali al commercio e al transito di uomini e merci<sup>15</sup>.

### **1.3 L'economia pietrasantina: dalle attività agro-pastorali alla vocazione artistica**

“... il nostro popolo è artefice di molte arti. È popolo eletto che passa dal monte al piano senza disagio. E dalla pianura va al mare. È marinaio. È contadino quando ritorna a casa. Il popolo lucchese, versiliese, lunigiano cura le opere della terra. Scava il marmo, aggioia i buoi al carro e trasporta i massi al piano. Conosce l'idraulica dei suoi fiumi che alimentano le macchine per l'industria dei marmi. Il nostro popolo è architetto degli altari di Dio in tutto il mondo, ed è un popolo bestemmiatore. È feroce fino ad accoltellarsi in rissa. E canta in rima e si commuove.”<sup>16</sup>

Il territorio pietrasantino, grazie all'analitico intervento di Castruccio Castracani, inizia a diventare un centro importante per il settore commerciale della zona nord e nord-ovest della Toscana. L'interessamento del Signore di Lucca comprende in modo articolato l'intera area tra le città di Pietrasanta e di Migliarino Pisano, frazione del comune di Vecchiano in provincia di Pisa. Castruccio, con l'obiettivo di valorizzare il territorio versiliese sotto il punto di vista commerciale e agricolo, continua a portare avanti - negli anni '20 del '300 - una serie di interventi di miglioramento dei corsi d'acqua navigabili e dello scalo portuale della Versilia, interessandosi parallelamente a mantenere attivo il peculiare settore primario di queste zone. Lo Scalo di Motrone intensifica la sua influenza positiva per la crescita dell'economia di Pietrasanta diventando uno dei maggiori interessi di Castruccio, il quale decide di portarvi avanti una serie di ampliamenti al fine di aumentare la possibilità di accoglienza di navi di piccolo e medio tonnellaggio all'interno del rinnovato bacino portuale.

Nel momento in cui il traffico di navi si intensifica, si riconosce la necessità di espandere le vie d'acqua che capillarmente attraversano i piccoli borghi versiliesi. Questi canali rappresentano da sempre un collegamento di profonda importanza capace di connettere le realtà cittadine della Versilia tra di loro e con le città comunali limitrofe. L'interesse nel loro rinnovamento è finalizzato a rendere ancora più efficienti i trasporti delle merci che arrivano a Motrone. Le chiatte che trasportano i diversi beni commerciati necessitano di bacini abbastanza ampi in modo da raggiungere agilmente il Serchio e da lì Lucca e Pisa.

---

<sup>15</sup> T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*, pp. 34-42

<sup>16</sup> Cfr. Enrico Pea, *Il Maggio in Versilia, in Lucchesia e in Lunigiana come lo ha visto Enrico Pea*, Sarzana, 1954, in Giuseppe Cordoni (a cura di), *Pietrasanta. Poesia della scultura*, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi Editori, 2012. Enrico Pea è un importantissimo poeta per il territorio versiliese: nasce a Seravezza nel 1881 e muore a Forte dei Marmi nel 1958. Nei suoi versi racconta la vita popolare di mare e di terra della Versilia.

Pietrasanta, grazie ai collegamenti agevolati che ha con il Porto di Motrone, inizia a trovarsi al centro di flussi commerciali molto vivaci. La cittadina e lo scalo portuale versiliese si trovano connessi da due strade - La Via del Sale e la Via della Mercatura - anch'esse oggetto dell'azione sistematica di rinnovamento portata avanti dal Castracani. La Via del Sale riveste un importante ruolo per i commerci: connettendo Motrone con la città comunale di Lucca, diviene il primo obiettivo dell'azione di Castruccio. La via della Mercatura, rimasta non lastricata, serve a trasportare le merci arrivate al Porto versiliese all'interno delle mura di Pietrasanta. Una strada collega invece Motrone con Pisa, la Via Marina, riuscendo ad ampliare gli scambi versiliesi fino alla zona di Migliarino, sulla foce del Serchio<sup>17</sup>.

Motore dell'economia pietrasantina è quindi il settore terziario, dove la permuta commerciale di varie tipologie di merci contribuisce a vivificare sia le connessioni tra Pietrasanta e le zone circostanti che la vita economica e sociale del borgo stesso. I principali oggetti di scambio si identificano in due tipologie di prodotti: i beni alimentari - in modo particolare: sale<sup>18</sup>, vino, grano e formaggi salati - e varie merci di pregio. Attraverso l'aumento del commercio in Versilia, iniziano a penetrare nel territorio toscano delle nuove tipologie di prodotti grazie ai quali i rapporti del Porto di Motrone ampliano la loro scala fino ad arrivare a Francia, Fiandre e Oriente. Tra i nuovi beni di pregio introdotti nel territorio pietrasantino, una tra le prime a fare la sua comparsa è la seta. Il commercio di questo pregiato tessuto apre due nuove vie commerciali per il Porto di Motrone: una rotta che da Lucca, per la via dello scalo versiliese, fa partire la stoffa alla volta dei porti della Francia e una che, per la via di Genova, fa arrivare la fibra pregiata alla città di Pietrasanta dal lontano Oriente. La Toscana inizia così a creare nuovi collegamenti di più vasto raggio, riuscendo a commerciare anche con il nord Europa - in particolare con le Fiandre - e ottenendo altre materie prime importanti come il cuoio e la lana. L'arrivo di queste varie tipologie di prodotti - soprattutto quelle alimentari - riveste un ruolo di primo piano per l'economia versiliese. Lo scalo portuale di Motrone non è più solo un mero snodo per i commerci delle città comunali di Pisa, Lucca e Genova, bensì si classifica anche come nucleo centrale per riuscire a soddisfare la domanda di prodotti che proviene dalle città toscane limitrofe e dalla stessa Pietrasanta<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*, pp. 42-50

<sup>18</sup> Il sale è un componente assolutamente fondamentale per la vita quotidiana delle società medievali e costituisce uno dei più importanti capitoli di entrata delle finanze. Principalmente usato per la conservazione degli alimenti, riveste un'importanza centrale per le varie città comunali che si impegnano a renderlo costantemente presente all'interno dei loro domini. Lucca importava il sale da Genova già dal XII secolo, parallelamente Genova rendeva la materia reperibile e commerciabile probabilmente affidandosi alle saline provenzali e sarde (T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*). Il commercio e la vendita del sale in quest'epoca è monopolio pubblico; a Lucca viene appositamente fondato un istituto deputato a funzioni di controllo di questo commercio: la Dogana del Sale (Doana Salis), la quale acquista e rivende il prodotto in loco. Ogni persona era tenuta a prelevare annualmente dalla dogana del comune una certa quantità al prezzo che veniva fissato negli statuti. Si tratta di un'imposta di forte gettito, fondamentale per il bilancio pubblico, spesso conosciuta in Toscana come "sal delle bocche" (Enrico Fiumi, *Il computo della popolazione di Volterra nel Medioevo secondo il "sal delle bocche"*, Archivio Storico Italiano, 1949, Vol. 107, No. 1 (394) (1949), pp. 3-16, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., <https://www.jstor.org/stable/26242824>).

<sup>19</sup> Paolo Pelù, *Motrone di Versilia, Porto Medievale*, Pietrasanta, Petartedizioni, 2005

Nei paragrafi precedenti siamo riusciti ad intercettare alcune caratteristiche del borgo versiliese che determinano un nuovo e più proficuo transito di persone nella zona nord occidentale della Toscana. La presenza nel territorio del Porto di Motrone con i suoi mercanti e della Via Francigena percorsa da pellegrini e viaggiatori, sono infatti due delle motivazioni che rendono la città di Pietrasanta un crocevia per svariate categorie di persone. La loro presenza rende necessari nuovi accorgimenti all'interno della città, primo tra questi la costruzione di una serie di strutture che permettono la sosta all'interno del borgo. Aumentando il numero di persone che sostano a Pietrasanta, aumenta parallelamente la necessità di materie prime, le quali raggiungono la città proprio grazie ai nuovi commerci di prodotti alimentari che la Versilia intraprende. L'approdo di questi alimenti a Pietrasanta riesce a soddisfare la richiesta di rifornimento delle varie cantine e dispense aperte dagli albergatori locali. Tra i vari servizi ai viaggiatori e commercianti che iniziano ad essere erogati sul suolo pietrasantino vi sono anche quelli di tipo finanziario, primo fra tutti il cambio delle monete.

Nasce in questo modo una nuova voce importante per l'economia pietrasantina: l'ospitalità nei confronti dei forestieri, che ritroviamo riflessa anche in epoca contemporanea nella grande vitalità di cui il turismo di Pietrasanta gode<sup>20</sup>.

Per fornire una visione più ampia dell'economia pietrasantina nel XIV secolo, usufruiamo dell'apporto fornitoci dall'analitica ricerca condotta da Paolo Pelù sulla vita economica della città nei secoli del pieno e tardo Medioevo. L'intervento dello studioso ci permette di analizzare come, oltre ai servizi alberghieri e al transito delle merci, ci siano altre attività che convergono a sostenere ed arricchire il portato economico del piccolo borgo versiliese.

Antecedentemente ci siamo soffermati su come, proprio a causa delle caratteristiche fisiche del territorio, solo la parte collinare e montuosa alle spalle della città possa essere messa a coltura e a pascolo. Questa particolare situazione morfologica e la tipologia di suolo che si incontra in queste zone, porta in campo alimentare alla nascita di specifiche produzioni locali, connesse alla coltivazione dell'olivo e della vite<sup>21</sup>. Tra queste due coltivazioni, quella della pianta dell'olivo ricopre un ruolo di primario interesse, classificandosi come una coltura specializzata che garantisce nel territorio una significativa produzione sia per la quantità che per la qualità del prodotto. Una volta ottenuti i frutti, gli olivicoltori trasportano le olive raccolte dalle zone collinari fino all'interno delle mura di Pietrasanta dove il prodotto viene commercializzato e destinato a svariati mercati. La particolarità e l'importanza di questo tipo di produzione - affiancata a quella della cerealicoltura - favorisce il diffondersi di specifiche strutture: i frantoi e i mulini idraulici, i primi destinati alla produzione di olio d'oliva, mentre i secondi alla macinazione del grano e altri cereali.

La produzione agricola versiliese - grazie sia all'intervento del Castracani nel territorio che, contemporaneamente, all'aumento della sapienza tecnica e della manodopera pietrasantina -

---

<sup>20</sup> T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*, pp. 42-50

<sup>21</sup> Siamo fortunatamente entrati in possesso di alcuni documenti risalenti alla seconda metà del Trecento e al primo Quattrocento che testimoniano le numerose qualità di vini - oltre a quelli localmente prodotti sulle colline versiliesi - che approdano a Pietrasanta. Le osterie e le locande, grazie all'aumento delle materie prime e dei prodotti finiti che giungono in città, iniziano a poter offrire sulle loro mense delle tipologie di piatti che - ancora oggi - fanno parte della tradizione gastronomica toscana.



inizia a rialzarsi dallo stato arretrato che troviamo nei secoli precedenti, diventando un importante attore del sostentamento del borgo. Data però l'iniziale scarsità delle colture locali, al fianco di queste ultime si è reso da sempre necessario lo sviluppo di un'altra forma di attività economica: quella dell'allevamento. Questa attività è da sempre il principale mezzo di sostentamento della città di Pietrasanta e delle zone ad essa limitrofe e va ad integrarsi in maniera sostanziale alla produzione agricola - pregiata ma non abbondante - dei piccoli borghi versiliesi. Le pendici montuose delle Alpi Apuane da un lato e le zone collinari versiliesi dall'altro, offrono infatti un ambiente ideale per il pascolo di diverse specie di animali, nello specifico ovini e suini. Queste tipologie di bestiame forniscono ulteriori materie prime, andando a rifornire di latte, carni e pelli i mercati comunali di Lucca, Pisa e Portovenere e connettendo la Versilia con nuovi centri della costa ligure.

La presenza e la lavorazione di questi nuovi beni alimentari permette l'ingresso nel territorio versiliese di ulteriori prodotti - come formaggi e cuoio - che concorrono ad aumentare l'interesse mercantile della città di Pietrasanta. Il borgo versiliese diventa infatti palcoscenico della compravendita del bestiame e dei materiali da esso derivati, facendo diventare Pietrasanta il punto di partenza da cui le greggi si spostano durante la transumanza per raggiungere la Maremma. Resta comunque necessario per l'economia della città ottenere ricavi dal passaggio di queste mandrie e si decide così di istituire un pedaggio per il transito degli animali imbarcati a Motrone.

Nel settore primario pietrasantino vi è ancora un'altra attività di profondo interesse per il sostentamento della popolazione: la pesca in acqua dolce e salata. Il territorio versiliese - specialmente lungo la zona costiera - è costellato da una serie di piccoli laghi e stagni di acqua dolce e salata, tra cui spicca per dimensione ed importanza il Lago di Massaciuccoli<sup>22</sup>. La morfologia di questi corsi d'acqua porta alla nascita di diverse società di pescatori specializzati nell'attività di pesca di foce, mare e di lago. Tutte queste attività sono complementari a quelle agricole ed anzi, nei secoli dell'Alto Medioevo, ricoprono un'importanza fondamentale per il sostentamento della popolazione portando alla formazione di figure professionali nei vari settori economici.

Uno sviluppo importante conosce anche il settore secondario dell'economia di Pietrasanta: a seguito dell'aumento dei commerci e del parallelo amplificarsi del traffico di navi nel porto e nelle vie d'acqua versiliesi, si iniziano a portare avanti diverse attività manifatturiere che riguardano sia la lavorazione delle varie materie prime che raggiungono la città che la costruzione vera e propria di imbarcazioni adibite al trasporto di quest'ultime. Alcuni documenti del tardo Trecento ci testimoniano come imbarcazioni di medio tonnellaggio

---

<sup>22</sup> Il Lago di Massaciuccoli si sviluppa in una grande depressione originata dalla formazione dell'Appennino e rappresenta lo stato avanzato di un'antica laguna costiera arretrata con l'avanzamento della linea di costa e il ripascimento dei sedimenti trasportati dai fiumi della piana pisana e versiliese. Il Lago, anticamente circondato da una fascia di vegetazione palustre, ha oggi - a seguito delle opere di bonifica completate intorno ai primi anni del '900 - un'estensione significativamente ridotta. I terreni adiacenti all'acqua sono stati trasformati in aree coltivabili dove - in epoca contemporanea - viene praticata l'agricoltura intensiva di mais, girasole e frumento. L'Oasi Massaciuccoli è principalmente alimentata tramite l'acqua di falda proveniente dalle colline calcaree retrostanti e il suo unico emissario - il Canale Burlamacca - è dotato di chiuse che impediscono il riflusso dell'acqua marina nei periodi di magra estiva, in questo modo il lago rimane interamente di acqua dolce (Cfr. pagina web [Oasi Lipu Massaciuccoli](#), ultima consultazione: 13\08\2023).

venissero commissionate agli artigiani pietrasantini da esponenti delle famiglie mercantili lucchesi come i Bonsimi, i Bettini e i Guinigi. Le navi commissionate - perlopiù Brigantini o Galeotte - presentano delle caratteristiche che le rendono ottimali per percorrere rotte di media distanza, proprio come quelle che collegavano il Porto di Motrone ai porti della Francia Meridionale. La finalità delle varie commissioni risiede proprio nella volontà di facilitare ed aumentare, da parte delle famiglie lucchesi, i propri commerci con la piazza di Genova e i mercati francesi. Al fine di costruire queste imbarcazioni aumenta la richiesta di alcune materie prime, le quali sono prevalentemente reperibili all'interno dei boschi dell'Alta Versilia e della Garfagnana. I materiali necessari - principalmente il legname - sono trasportati nei vari cantieri di Motrone e Pietrasanta sfruttando le vie fluviali che dal Serchio portano in Versilia, ampliate dal lucchese Castracani<sup>23</sup>. Le imbarcazioni costruite all'interno dei cantieri pietrasantini vengono quindi usate nelle navigazioni di cabotaggio, per commercio a breve distanza e durante le attività di pesca.

Un'attività caratterizzante della Versilia, e tra le più antiche della zona, va ricercata all'interno del settore primario, in particolare nell'estrazione mineraria<sup>24</sup>.

Le miniere versiliesi - fatte risalire da alcuni studiosi agli Etruschi, ma sicuramente esistenti nel periodo romano - si sviluppano in tutta l'area che va da Valdicastello alla zona di Farnocchia e del Cardoso fino al di là della Pania - a Fornovolasco - nei pressi di quella che attualmente viene denominata la "Grotta del Vento". Un elemento interessante, che ci testimonia l'importanza di questa attività all'interno del territorio, è proprio la toponomastica utilizzata nelle zone di estrazione dei minerali. Alcuni esempi possono essere il paese di Gallena, il quale prende il nome dal minerale estratto in quella particolare zona: "galena argentifera" (fig. n. 2), ma anche le località di Calcaferro e di Buca della Vena - all'interno del comune di Stazzema - sintomatiche dell'importanza che l'estrazione del ferro aveva nella zona. Le notizie storicamente certe che riguardano l'attività mineraria versiliese risalgono ai Signori di Luni e ai Signori di Corvaia - l'antica Seravezza - che stipulano tra loro i primi contratti di passaggio di proprietà. Questi documenti ci testimoniano anche che il porto adibito alla partenza delle imbarcazioni cariche dei minerali estratti alla volta di vari mercati è proprio il Porto di Motrone<sup>25</sup>. La famiglia di Castruccio Castracani già nel Duecento si interessa alle miniere di ferro alloggiate sul versante versiliese delle Alpi Apuane. La presenza di questi siti naturali connota Pietrasanta come il centro di un vivace distretto del ferro, rendendo la città

---

<sup>23</sup> Paolo Pelù, *Fatti e figure della vita economica di Pietrasanta nei secoli XIII, XIV, XV*, Lucca, Pacini Fazzi Editore, 2011

<sup>24</sup> Un legame importante da ricordare è quello che connette Giosuè Carducci con Pietrasanta, la sua città natale, e le attività che si svolgono al suo interno. Il poeta toscano è infatti figlio del Dr. Michele Carducci, medico che si occupava dei minatori impegnati nell'estrazione dei minerali nelle cave versiliesi (cfr. la pagina web [L'attività mineraria](http://www.santannadistazzema.org/sezioni/IL%20PAESE/pagine.asp?idn=1025) sul portale di Sant'Anna di Stazzema: <http://www.santannadistazzema.org/sezioni/IL%20PAESE/pagine.asp?idn=1025>, ultima consultazione: 11\08\2023). Il lavoro del minatore è faticoso e molto rischioso, giornalmente gli uomini che lavorano in miniera si trovano esposti a possibili crolli di pareti rocciose e alle polveri che - respirate - vanno a depositarsi sui polmoni degli operai causando una micidiale malattia, la "silicosi", che comporta una riduzione delle capacità respiratorie. Altra malattia professionale legata al lavoro in miniera è la sordità, la quale è causata dal costante utilizzo dei martelli pneumatici.

<sup>25</sup> Cfr. la pagina web [L'attività mineraria](http://www.santannadistazzema.org/sezioni/IL%20PAESE/pagine.asp?idn=1025) sul portale di Sant'Anna di Stazzema (<http://www.santannadistazzema.org/sezioni/IL%20PAESE/pagine.asp?idn=1025>: ultima consultazione: 11\08\2023)

famosa in particolar modo in età moderna proprio a causa della specializzazione artigiana che nasce dalla lavorazione del materiale. Non siamo in possesso di documenti che ci diano certezze circa l'efficienza dell'estrazione del ferro nel XIII secolo, ma se la Famiglia Castracani continua ad investire in queste attività estrattive - soprattutto nella seconda metà del secolo - possiamo pensare che il ritorno economico sia comunque abbastanza rilevante. Per quanto riguarda l'estrazione e la lavorazione del minerale ferroso si rendono necessarie una serie di attività che, oltre ad aumentare la sapienza tecnica e tecnologica pietrasantina, vanno ad alimentare l'economia del territorio. La città comunale di Lucca, conscia del riscontro economico restituito dall'attività mineraria, si dedica al mantenimento in efficienza non solo della Via Francigena ma anche della Via di Vallecchia, la quale diviene fondamentale per il trasporto del ferro e successivamente del marmo. In seguito, tra il XIV e il XV secolo, si assiste all'evoluzione delle tecniche impiegate nel reperimento e nella manifattura del ferro, novità che portano alla diffusione a valle di opifici molto attivi. La città di Pietrasanta inizia in questo modo a popolarsi di tecnici specializzati provenienti principalmente dalla Lombardia - in particolare da Bergamo e Brescia - e dalla Germania. Gli stabilimenti industriali pietrasantini lavorano principalmente la vena dell'Isola d'Elba, la quale - assai più ricca del minerale ferroso - si presenta di più facile estrazione rispetto alle vene apuane e quindi anche più conveniente da un punto di vista economico. A seguito dell'estrazione, il materiale viene direttamente portato dall'isola toscana al porto pisano, dove poi il Comune - tramite il rilascio ai singoli acquirenti di specifiche polizze<sup>26</sup> - si occupa della vendita. Il minerale elbano va così a rifornire opifici lucchesi e versiliesi, spingendosi parallelamente a zone più interne della Toscana fino a toccare i confini del territorio fiorentino<sup>27</sup>.

Oltre alle manifatture adibite alla lavorazione del ferro, la Versilia si occupa anche dell'estrazione e della lavorazione del marmo. Questa tipologia di roccia metamorfica presenta però una procedura di manipolazione più complessa rispetto a quella del minerale ferroso. Iniziamo a riscontrare in Versilia segni della lavorazione del marmo a partire dal Basso Medioevo. L'avvicinamento a questo nuovo materiale e la scoperta delle varie tecniche utilizzabili nella sua lavorazione hanno un impatto positivo non solo nell'economia della Toscana nord occidentale, ma anche nella vocazione artistica che inizia a prendere forma in centri come Pietrasanta, Massa, Carrara e Seravezza. Le popolazioni locali iniziano a fare delle cave di marmo una delle principali risorse per l'economia donando in questo modo un forte rilievo a questa tipologia di industria, la quale ancora oggi rientra tra le principali della zona. Nella seconda metà del Trecento i marmisti versiliesi iniziano a spostarsi tra le città comunali limitrofe - soprattutto Lucca e Pisa - entrando così in contatto con ambienti artisticamente già molto fecondi. Si iniziano ad affermare nel XIV secolo i primi artisti locali pietrasantini, tra cui spiccano: Lorenzo Stagi, artefice della facciata della Cattedrale di Sarzana, Bonuccio Pardini, *magister lapidum* del Duomo di Pietrasanta (fig. n. 3) e il fratello di quest'ultimo, Antonio<sup>28</sup>. Bonuccio Pardini inizia ad operare su commissione di diversi mandanti stranieri proprio all'interno della città di Pietrasanta e, diventando la lavorazione del marmo la sua principale attività e il suo principale rientro economico, decide di aprire un proprio laboratorio

---

<sup>26</sup> Titoli che autorizzano ad avere una certa quantità di minerale.

<sup>27</sup> T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*, pp. 42-50

<sup>28</sup> Costantino Paolicchi, *Appunti per una storia della scultura a Pietrasanta*, in C. Paolicchi, V. Fogher (a cura di), *op. cit.*

all'interno della stessa, mentre il fratello Antonio è annoverato tra gli scultori del Duomo di Lucca tra il 1395 e il 1419.

Nel corso del XV secolo inizia ad aumentare la quantità di marmi bianchi versiliesi utilizzati nella costruzione di chiese e cattedrali toscane. Siamo alle soglie di un secolo in cui scultori provenienti da diverse parti della Penisola iniziano a recarsi in Versilia per scegliere direttamente nelle cave toscane il marmo da utilizzare per le loro opere. Riusciamo a intercettare alcuni nomi di artisti che iniziano a stipulare contratti di compravendita e trasporto con i cavaatori versiliesi proprio grazie ad alcuni documenti che si sono conservati. Un esempio tra questi è Priamo della Quercia, artista minore del primo Rinascimento e fratello del più conosciuto Jacopo della Quercia, che una volta entrato in contatto con il fervido ambiente versiliese decide di rimanervi aprendo nella città di Pietrasanta un proprio studio personale. Parallelamente ad artisti che da fuori la Versilia si spostano all'interno dei confini di questa regione storica, abbiamo anche scultori locali che, viceversa, emergono dall'ambiente artistico versiliese diventando personalità richieste all'interno delle varie città italiane. Guido Riccomanni e i suoi discendenti - ad esempio - girando l'Italia per realizzare varie commissioni di opere marmoree, testimoniano al di fuori dei confini toscani il valore della Versilia come centro qualificato per la lavorazione del marmo<sup>29</sup>. Le cave versiliesi con lo scorrere dei decenni aumentano il loro rilievo all'interno del mondo scultoreo italiano ed una testimonianza scritta di questa sempre maggiore importanza ci deriva da alcune pagine di cronaca del grande storico dell'arte toscano Giorgio Vasari. Nell'introduzione del primo capitolo delle Vite del 1550 Vasari ripercorre “ [...] *le diverse pietre che servono a gli architetti per gli ornamenti e per le statue alla scoltura*”. Lo storico dell'arte fiorentino fa riferimento a diverse tipologie di marmo, distinguendole per le qualità cromatiche e di lavorazione che ciascuna di esse possiede. Tra i vari luoghi di interesse per artisti ed architetti cita le “*montagne*” di Carrara, delle quali ricorda la pluralità di marmi che ivi si possono incontrare: “*marmi neri et alcuni che traggono in bigio, et altri che sono mischiati di rosso et alcuni altri che son con vene bigie che sono crosta sopra a' marmi bianchi; perché non son purgati, anzi offesi dal tempo, dall'acqua e dalla terra, piglian quel colore. Cavansi ancora altre specie di marmi che son chiamati cipollini e saligni e campanini e mischiati, e per lo più una sorte di marmi bianchissimi e lattati che sono gentili et in tutta perfezzione per far le figure*”. Vasari, oltre a citare tipologie e luoghi di reperimento dei marmi, ricorda anche l'utilizzo che viene fatto di questo materiale: adoperato sia nelle sculture - “*se n'è cavato ancora a' gior|ni nostri pezzi di nove braccia per far giganti*” - che per l'architettura - “*e d'un medesimo sasso cavatone due, et inoltre colonne della medesima altezza per la facciata di San Lorenzo condottane una in Fiorenza.*”. L'eccellenza delle cave toscane viene rintracciata anche nell'importanza del magistero degli antichi scultori, i quali - a seguito dell'estrazione del marmo di loro interesse - continuano ad operare il materiale nei pressi delle cave carraresi perfezionando in loco la loro arte: “*Et in queste cave s'essercitarono tutti gli antichi; et altri marmi che questi non adoperarono per fare que' maestri che furon sí eccellenti le loro statue essercitandosi di continuo, mentre si cavavano le lor pietre per far le loro statue, in fare ne' sassi medesimi delle cave bozze di figure; come ancora oggi se ne veggono le vestigia di molte in quel luogo.*”.

---

<sup>29</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*

Vasari tratta anche gli strumenti che vengono solitamente utilizzati per la lavorazione dei marmi, citando per ognuno i risultati che si possono ottenere durante la lavorazione. A seguito dell'elenco di tutte le tipologie di marmi che si trovano nelle vene di Carrara, il Vasari parla di un'altra varietà di rocce metamorfiche: “[...] *Quegli che si dimandano campanini son quella sorte di marmi che suonano quando si lavorano et hanno un certo suono più acuto degli altri; questi son duri e si schiantano più facilmente che l'altre sorti sudette e si cavano a Pietrasanta.*”; citando già alla metà del XVI secolo la cittadina versiliese come un centro in cui estrazione, uso e lavorazione del marmo rivestono un ruolo molto importante<sup>30</sup>. Altra testimonianza storico-artistica del rilievo che il marmo toscano assume nella statuaria italiana deriva dalla lettera di Jacopo Salviati diretta a Michelangelo databile attorno agli anni '20 del Cinquecento. Salviati, infatti, consiglia all'artista fiorentino di reperire i marmi per la facciata della chiesa di San Lorenzo e per le altre opere a lui commissionate - ovvero San Pietro e Santa Maria del Fiore - proprio all'interno del territorio pietrasantino. Il Buonarroti, che inizialmente si rivolge alle cave carraresi per l'acquisto di partite di marmo, confessa in seguito come la scelta di rivolgersi alle cave di Pietrasanta fosse da valutare positivamente per il proprio operato<sup>31</sup>. In epoca contemporanea i due comprensori del marmo della costa toscana, l'apua e il versiliese, e i loro rispettivi epicentri di Carrara e Pietrasanta, iniziano a caratterizzarsi in modo da completarsi a vicenda. Il primo distretto, quello apua, si specializza nell'estrazione, nella lavorazione industriale e nel commercio dei marmi, mercato che nel tempo viene affiancato anche dalla vendita di graniti e altre tipologie di lapidei. Il centro di Pietrasanta, volendosi invece distinguere dalla vicina Carrara, decide di dedicarsi alla lavorazione artistica della roccia metamorfica portando alla nascita nel territorio di una serie di laboratori specializzati. La volontà di difendere la lavorazione artigianale va rintracciata nell'importanza che la tradizione riversa nella dimensione manuale ed artistica. Tra le pagine del “diario di fonderia” di Mario Giannaccini - artigiano attivo all'interno del reparto adibito alle fusioni nella Fonderia Artistica Vignali & Tommasi negli anni '60 del Novecento - la narrazione termina con queste parole: “[...] un periodo nel quale non si dava nessuna importanza al tempo, che sembrava non avere mai fine. Fra artisti ed artigiani c'era convivenza, spesso anche in fonderia si facevano spuntini con pane, affettati e fiaschi di vino: ogni occasione era buona per socializzare [...]”.<sup>32</sup>

Vediamo quindi come Carrara, nonostante la sua naturale ricchezza di materiale lapideo e la presenza di cave aperte ed attive, ha da tempo deciso di concludere la sua antica tradizione di botteghe artigiane. Le motivazioni di questa scelta vanno ricercate sia nel costo eccessivo della manodopera, che nel carattere prettamente “non industriale”, e dunque non competitivo, di queste imprese. Nel XX secolo il comune carrarese spinge per un'evoluzione di tipo industriale, la quale nel tempo conduce alla formazione di un numero sempre minore di artigiani. A Pietrasanta, al contrario, sopravvive una tradizione artigianale sviluppatasi in varie

<sup>30</sup> Luciano Bellosi, Aldo Rossi (a cura di); *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, (Nell'Edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550), Einaudi, Torino, 1986; pp. 25 - 26.

<sup>31</sup> Lodovico Gierut, *La Versilia e l'arte*, [Marina di Pietrasanta] : Il dialogo, stampa 1993.

<sup>32</sup> Mario Giannaccini, *La Fonderia Artistica a Pietrasanta: tecniche, fatti e personaggi nel racconto di uno che c'era*, Pietrasanta, Franche Tirature, 2014

competenze<sup>33</sup>. Gli artigiani versiliesi si dimostrano nel corso dei secoli duttili e capaci di acquisire specifiche competenze e sensibilità artistiche<sup>34</sup>, caratteristiche che portano alla definizione all'interno delle fonderie e dei laboratori del marmo di distinte personalità, ognuna delle quali assolve un compito preciso. Tra le varie figure che popolano le fonderie possiamo trovare: l'ingranditore, il cui compito è realizzare un modello in creta dal bozzetto preparatorio dell'artista usando il pantografo<sup>35</sup> per ingrandimento, il formatore, che realizza gli stampi del modello e decide con un artigiano della fonderia come dividere le parti dell'opera ponendosi il problema delle saldature che sono effettuate dopo la saldatura del bronzo<sup>36</sup>.

#### **1.4 Il Trecento. La rinascita con Paolo Guinigi. Pietrasanta Medicea.**

Nel Trecento il continente europeo inizia ad essere caratterizzato da una generale instabilità politica, la quale conduce a costanti e feroci conflitti armati, fissando nella memoria dei popoli il ricordo di questo secolo come di un'epoca di generale dissestamento. Oltre ai lutti generati dalle battaglie, ulteriore dolore e instabilità sociale sono prodotti dal sopraggiungere di varie epidemie - tra cui, globalmente emblematica, è quella di peste durante gli anni '30 del XIV secolo. Quest'aria comune che si respira nei vari stati europei si accompagna spesso a crisi economiche e gravi carestie, rendendo ulteriormente complessa la vita sociale e politica delle città.

La parte nord occidentale della Toscana - in particolare il comune di Lucca e i suoi domini - si preparano a vivere anch'essi un periodo estremamente complesso, il cui punto di inizio può essere sintomaticamente intercettato nell'improvvisa morte del Signore di Lucca, Castruccio Castracani, nel 1328. Il vuoto generato dalla morte del Castracani porta i diretti discendenti di quest'ultimo alla necessità di recuperare le redini del governo lucchese. Vengono messi in atto vari tentativi per mantenere il controllo - sia politico che territoriale - sui domini del vecchio Signore di Lucca, ma questi sforzi risultano vani, aprendo alla città comunale le porte per un periodo di grande instabilità governativa. Il Trecento viene ricordato nella lucchesia come un periodo convulso, durante il quale il comune è soggetto a un cambio costante di padrone. Lucca, da sempre, presenta una serie di caratteristiche che collimano con gli interessi delle altre città comunali: la sua ricchezza - sia economica che naturale e geografica - e l'importanza strategica che rivestono molti dei suoi domini di confine, sono tutti elementi appetibili. La città si trova da subito nelle mire espansionistiche di Firenze e di Pisa, entrambe interessate ad ampliare il loro controllo sulla parte settentrionale della Toscana in modo - per quanto possibile - duraturo.

---

<sup>33</sup> Carlo Bordini, Anna Laghi, *Pietrasanta Arte & Lavoro: i laboratori di marmo e le fonderie della Versilia*, Massa, Società Editrice Apuana, 1996

<sup>34</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*, p. 47

<sup>35</sup> Il pantografo è uno strumento formato da quattro aste, le quali formano una sorta di parallelogrammo in grado di variare nelle dimensioni e in parte nella forma. Si tratta di un dispositivo utilizzato per riprodurre i disegni in scala diversa, sia di dimensioni maggiori che minori.

<sup>36</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*, p. 48

Nonostante le forti volontà di dominio espresse dalle due realtà comunali, queste nella prima metà del XIV secolo si alternano nel controllo del territorio di Lucca, senza riuscire a stabilirvisi concretamente - una a discapito dell'altra. Vediamo come, grazie al sostegno di alcune famiglie lucchesi di parte guelfa, la prima a riuscire a prendere il controllo del Comune di Lucca è Firenze, la quale negli anni '40 del Trecento occupa e poi acquista i domini della lucchesia. L'espansione della storica rivale non lascia però Pisa indifferente: il comune decide infatti di lanciare una pesante offensiva contro la nuova padrona di Lucca, offensiva che porta alla conclusione del dominio fiorentino nella zona dopo solo un anno dalla sua instaurazione<sup>37</sup>. A seguito della sconfitta di Firenze e grazie al favore della parte lucchese ghibellina, si instaura il periodo della "Cattività Pisana" (1345 - 1369)<sup>38</sup>, il quale durerà fino agli ultimi anni '60 del Trecento.

Tra il 1346 e il 1348 arriva in Italia la prima manifestazione collettiva dell'epidemia di peste. Durante tutta la seconda metà del XIV secolo si susseguono nel continente europeo infezioni di varia natura, le quali causano lo spopolamento dei vari territori accompagnato da fenomeni di emigrazione indotti o costretti. Lo spopolamento dei centri mercantili porta ad un parallelo depauperamento delle attività di produzione, il quale si riflette in difficoltà economiche di varia natura all'interno dei borghi.

Nonostante l'aumento dei propri domini, anche il Comune di Pisa deve interfacciarsi con questi eventi sociali ed economici. Annettendo nei suoi domini il Comune di Lucca, Pisa è adesso in possesso anche del Porto di Motrone, visto come un possibile concorrente ai traffici della città. Questa situazione porta il comune a non investire nella città di Pietrasanta e nei suoi commerci, facendo vivere a quest'ultima un periodo di stasi economica profonda dove la vita del Porto si ferma quasi del tutto<sup>39</sup>. Tutto questo viene realizzato al fine di concentrare le rotte commerciali e i traffici all'interno del porto pisano, sperando così di rivitalizzare l'economia - in quel periodo assai depressa - della città.

La città comunale di Lucca riesce a riacquistare la propria indipendenza solo grazie all'arrivo dell'Imperatore Carlo IV di Boemia. Attraverso l'emanazione di un decreto il Re priva il Comune di Pisa di qualsiasi diritto su Lucca e parallelamente rilascia un diploma dove restituisce ai territori lucchesi piena libertà, dichiarando il comune assoggettato esclusivamente all'Impero. Nonostante la recuperata autonomia, Lucca deve comunque affrontare la perdita di alcune zone di confine già importanti per i commerci. Tra le varie realtà perimetrali, la città di Pietrasanta continua a rimanere sotto il controllo di Lucca, ma la sua ripresa economica presenta una difficile rinascita.

Recuperare il dissestamento economico e sociale vissuto nella prima metà del secolo diviene il principale interesse delle realtà comunali. A Lucca, tornata autonoma, assistiamo all'instaurazione della nuova Signoria capitanata da Paolo Guinigi.

Il nuovo Signore, erede della ricchezza dei Castracani, istituisce nel 1400 la sua Signoria amministrando saggiamente per trent'anni il Comune di Lucca. La sua azione politica cerca

---

<sup>37</sup> T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*, pp. 50-54

<sup>38</sup> P. Pelù, *op. cit.*, p. 38

<sup>39</sup> P. Pelù, *op. cit.*, pp. 38-39

una pacificazione all'interno dei domini del Comune e stimola la ripresa economica della lucchesia incentivando la realizzazione di opere pubbliche dislocate nel territorio<sup>40</sup>. Al fianco delle nuove costruzioni, si decide di portare avanti un programma di ampliamento architettonico ed urbanistico della città accompagnandolo, nel contado, con un generale intervento di rinnovo dei centri nevralgici delle aree di confine. Al fine di realizzare dei miglioramenti concreti all'interno dei suoi domini, il Guinigi decide di visitare personalmente i propri possedimenti per potersi rendere conto delle effettive condizioni di quest'ultimi<sup>41</sup>.

Tra i vari centri del territorio lucchese, quello che riceve maggiori attenzioni da parte del Guinigi è proprio Pietrasanta, la quale riesce adesso a recuperare quella vitalità - sociale ed economica - che il dominio di Pisa le aveva negato. Il Signore di Lucca ha ben presente il ruolo di primo piano che rivestono la città e il suo bacino portuale: posizionati in un'area di confine, sono delle arterie molto importanti per il traffico delle merci. Il Guinigi decide quindi di investire sull'ormai bloccato Porto di Motrone, conscio delle possibilità economiche che questo può offrire e con la volontà di ristabilire la vivacità culturale del borgo derivata anche dalla pluralità di individui che lo vivono.

Tra la fine del XIV secolo e l'inizio del XV, grazie a questi interventi, Pietrasanta vive un periodo di crescita sociale ed economica e il suo scalo portuale torna a commerciare a pieno regime. Il porto di Motrone viene usato dai mercanti lucchesi come base per l'approvvigionamento di sale, del minerale ferroso proveniente dalla vena elbana e di varie tipologie di cereali al fine di garantire un'efficace risposta alla domanda alimentare proveniente dai vari centri del territorio durante i periodi di carestia<sup>42</sup>. Le rotte maggiormente percorse dalle navi che fanno scalo all'interno del bacino versiliese sono quelle in direzione della costa ligure - in particolare: Portovenere, Portofino, Genova e Savona - verso la Francia Meridionale e la Corsica, Napoli e la Sicilia, fino alla Grecia e le Fiandre. Oltre al Comune di Lucca, grande interesse nei confronti del Porto di Motrone viene dimostrato anche da varie compagnie fiorentine. Pietrasanta aumenta il suo rilievo a livello commerciale, diventando un avamposto importante: le compagnie del giglio fiorentino si appoggiano a Motrone soprattutto per le tratte in direzione di Genova e del sud della Francia, questo perché le tensioni con la storica nemica Pisa rendevano difficoltoso ai mercanti l'utilizzo del suo porto.

Grazie all'impulso dei mercanti fiorentini, il Porto di Motrone aumenta ulteriormente il ritmo dei suoi commerci ambendo ad accrescere ancora di più la sua importanza di nucleo commerciale. Purtroppo, nonostante il positivo incremento dei traffici, questa fioritura è destinata ad avere una breve durata: le dimensioni ristrette del bacino portuale versiliese

---

<sup>40</sup> Cfr. scheda [Paolo Guinigi | Palazzo Ducale Lucca](https://www.palazzoducale.lucca.it/it/personaggi/paolo-guinigi), sul sito ufficiale del Palazzo Ducale di Lucca (<https://www.palazzoducale.lucca.it/it/personaggi/paolo-guinigi>: ultima consultazione: 16\08\2023).

<sup>41</sup> Si sono conservati tutti i documenti delle varie opere messe in atto dal nuovo Signore di Lucca. Poter verificare le spese e documentare nel dettaglio le azioni svolte ci permetterebbe di comprendere le motivazioni degli interventi portati avanti dal Guinigi. Questi progetti necessitano comunque di passare da un'attenta operazione di censimento, redatta nei registri guinigiani. I primi registri relativi alla Versilia e ai suoi confini sono databili al primo decennio del Quattrocento e sono fondamentali in quanto ci restituiscono l'analitica tassazione delle rendite fondiarie dei patrimoni e una dettagliata conoscenza di quelle zone in quel periodo storico. Questi documenti sono oggi conservati presso l'Archivio di Stato di Lucca.

<sup>42</sup> Grazie all'archivio dell'azienda di Marco di Francesco Datini - mercante pratese - possiamo osservare il traffico commerciale del Porto di Motrone negli anni a cavallo tra i secoli XIV e XV.



rendono impossibile a navi di grande tonnellaggio di sfruttarlo come scalo e questo conduce i mercanti a cercare altri sbocchi sul mare e a ridimensionare le loro prospettive di utilizzo di Motrone. Nel 1421 Firenze decide quindi di acquistare da Genova il Porto Pisano e Livorno, decisione che porta alla realizzazione che servirsi degli scali minori - come Motrone e Piombino - non è più così necessario. Nonostante lo spostamento degli interessi di Firenze, il bacino di Motrone continua ad essere vivacemente animato da flussi commerciali per tutta la Signoria del Guinigi, rendendosi fondamentale come approvvigionamento per i domini del comune lucchese.

Una congiura interna depone Paolo Guinigi, portato alla fine della sua Signoria nel 1430.

Si apre per il Comune di Lucca un nuovo periodo di incertezze politiche che, dopo una serie di conflitti interni, porta alla decisione comune di attuare la restaurazione della Repubblica.

Firenze inizia però a minacciare l'integrità territoriale di Lucca, la quale - ora alleata con il Duca di Milano, Filippo Maria Visconti - decide di rinsaldare l'alleanza con la vicina Genova in chiave prettamente anti-fiorentina. Il nuovo legame tra i due centri commerciali di Lucca e di Genova, viene subito messo alla prova: chiamato in campo Niccolò Piccinino, capitano di ventura al servizio della città ligure, si porta avanti un intervento contro l'occupazione fiorentina dei territori della neonata Repubblica di Lucca. A seguito della sconfitta, Firenze abbandona le zone occupate, ma non senza un ulteriore piano di azione: fomentare gli animi pietrasantini a ribellarsi contro il controllo lucchese. Il clima della prima metà del XV secolo è ancora soggetto a bruschi cambiamenti, le alleanze cambiano periodicamente e nel 1435 assistiamo ad un'ulteriore svolta: il Duca di Milano decide di stipulare una pace con Alfonso d'Aragona e il patto, non accettato dai Genovesi, porta alla rottura dell'alleanza Genova-Milano e alla speculare formazione di una nuova lega Anti-Viscontea messa in piedi dall'unione di Genova, Venezia e Firenze. La Repubblica di Lucca decide però di rimanere fedele ai Visconti, generando però il malcontento dei genovesi che - sostenuti questa volta dai fiorentini - spingono nuovamente Pietrasanta a ribellarsi al dominio lucchese.

Pietrasanta torna nuovamente ad essere l'oggetto di contesa, ambita dalle città di Lucca, Firenze e Genova.

Inizialmente ad avere la meglio è Genova, la quale ottiene il controllo di Pietrasanta e Sarzana, ma non senza generare un turbamento negli animi delle città concorrenti. Firenze non si lascia intimidire dall'espansione della vicina, riuscendo invece a contrastare la sua forza e arrivando all'effettivo controllo del porto di Motrone. I governanti fiorentini non riescono a non vedere come un pericolo la volontà di Genova di espandere i propri domini e cercano così di convincere la vicina Lucca a stipulare una nuova alleanza. Questa unione è desiderata da Firenze proprio per la volontà di rimuovere i genovesi dalla Versilia e, in cambio dell'appoggio lucchese, la città del giglio d'oro promette a Lucca il controllo di Pietrasanta una volta liberata. Le truppe fiorentine, ancora in attesa di un'effettiva decisione da parte del comune lucchese, lanciano un'offensiva contro i genovesi stabilitisi in Versilia. Nonostante quest'ultima sembri andata bene, Genova riprende velocemente il controllo di Pietrasanta e del suo Porto, amministrando queste zone tramite il Banco di San Giorgio, un'associazione di privati cittadini, affiliati all'aristocrazia mercantile genovese, che hanno diritto ad amministrare parte delle

colonie sotto la giurisdizione della Repubblica Ligure proprio in quanto detentori di larghe quote di debito pubblico<sup>43</sup>.

Il Consiglio degli Anziani di Lucca<sup>44</sup> rimane tuttavia riluttante all'offerta di alleanza proposta da Firenze. La Repubblica Lucchese non vuole dare ulteriore appoggio alle mire espansionistiche fiorentine, ma questa rinuncia al recupero degli antichi snodi mercantili porta Lucca alla necessità di sviluppare un nuovo scalo portuale.

Osservando le aree costiere vicine al Porto di Motrone, si vede nel piccolo villaggio di pescatori di Viareggio un possibile sostituto al precedente scalo portuale. Nel 1463 si avviano i lavori per modernizzare ed ampliare il piccolo borgo costiero e nel 1488 il rinnovato scalo marittimo e porto viareggino viene affidato ad una Maona<sup>45</sup>.

Il dominio genovese sulle zone della Versilia perdura fino al 1484, quando i contrasti tra Genova e Firenze si acutizzano nuovamente proprio a causa della volontà di controllo su quel tratto di costa versiliese. Papa Innocenzo VIII tenta una mediazione tra le due, ma Lorenzo il Magnifico - impaziente di ristabilire il proprio controllo su quelle zone - invia delle truppe a Sarzana e Pietrasanta stringendo i due borghi d'assedio. Viene così inaugurato il dominio fiorentino su Pietrasanta, il quale durerà appena un decennio subendo una brusca interruzione con la discesa in Italia del Re di Francia, Carlo VIII. Questa nuova presenza sul suolo toscano induce Piero de' Medici a cedere i territori da Sarzana a Livorno al sovrano francese, sperando di ottenere le simpatie di quest'ultimo. Tuttavia la sudditanza dimostrata da Piero nei confronti di Carlo VIII induce i cittadini fiorentini a ribellarsi e a cacciarlo dalla città. I Medici vengono così espulsi da Firenze e il loro palazzo di rappresentanza viene totalmente saccheggiato. La Repubblica di Lucca accoglie con tutti gli onori il Re di Francia, evitando però di scendere al suo fianco contro i fiorentini in battaglia. La riverenza nei confronti del nuovo ospite è dettata dalla speranza di riottenere i suoi antichi domini attraverso la benevolenza del Re. Alla fine del Quattrocento, sembra che Lucca riesca a recuperare i borghi versiliesi: nel 1496 acquista da un ufficiale di Carlo VIII i due centri, suscitando l'invidia e il risentimento delle due antagoniste, Firenze e Genova. La felicità lucchese dura però ben poco: succeduto al trono di Francia Luigi XIII, il nuovo monarca pretende dalla Repubblica di Lucca la restituzione sia di Pietrasanta che di Motrone. Nonostante i tentativi di sottrarsi alle volontà imperiali, Lucca è - alla fine - obbligata a cedere. L'occasione però per tentare nuovamente il recupero dei due centri si presenta nel 1500: si iniziano ad intavolare delle trattative tra Lucca e il luogotenente del re, che - a seguito di un versamento di denaro - portano finalmente alla riacquisizione dei due centri da parte della Repubblica Lucchese.

Dopo questo ennesimo passaggio di proprietà, l'ostilità fiorentina nei confronti di Lucca aumenta sempre di più. La città di Firenze inizia a mettere in atto una serie di restrizioni causando una sorta di guerra commerciale tra i due centri e tentando parallelamente di favorire delle ribellioni anti-lucchesi nel cuore di Pietrasanta. Nel 1508 la città versiliese viene raziata

---

<sup>43</sup> T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*, pp. 50-80

<sup>44</sup> Cfr. pagina web [Le antiche istituzioni | Palazzo Ducale Lucca](https://www.palazzoducale.lucca.it/it/palazzo-ducale/le-antiche-istituzioni2) sul sito ufficiale del Palazzo Ducale di Lucca (<https://www.palazzoducale.lucca.it/it/palazzo-ducale/le-antiche-istituzioni2>: ultima consultazione 18/08/2023).

<sup>45</sup> Le Maone sono associazioni di privati investitori, ai quali veniva dato in appalto dallo stato il porto a fini di gestione ed amministrazione. Cfr. Vito Antonio Vitale, "Maona", in *Enciclopedia Italiana*, vol. XXII, Roma, Treccani, 1934 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/maona\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/maona_%28Enciclopedia-Italiana%29/): ultima consultazione: 1\09\2023).

e devastata dalle truppe fiorentine: Lucca si trova ora costretta a stipulare un trattato di pace, senza però prevedere la cessione né di Pietrasanta né del suo scalo portuale<sup>46</sup>.

La definitiva soluzione a questa contesa si raggiunge nel 1513 grazie all'intervento papale di Leone X, al secolo Giovanni di Lorenzo de' Medici. Dopo la sua elezione ad arbitro al fine di trovare una conclusione alle continue divergenze tra Lucca e Firenze, il pontefice decide di assegnare Pietrasanta e il Porto di Motrone ai suoi concittadini fiorentini, ridimensionando profondamente anche il territorio della diocesi di Lucca. Il 29 settembre del 1513 il pontefice pronuncia un lodo per cui i due centri sono ufficialmente restituiti a Firenze. La fine della contesa viene celebrata all'interno della città di Pietrasanta con la rimozione degli stemmi di Lucca e di altri simboli riconducibili alla città, come la colonna di marmo con la pantera dorata, la quale viene trasportata dai lucchesi a Camaione. In sostituzione di queste opere, viene fatta costruire la Colonna del Marzocco (fig. n. 4), di fronte alla chiesa di Sant'Agostino, una colonna di marmo sormontata dal leone fiorentino (detto appunto "Marzocco") scolpito da Donato Benti e, sulla facciata della Cattedrale di San Martino, compare lo stemma mediceo sormontato dai simboli papali: la tiara e le chiavi di San Pietro (fig. n. 5). Probabilmente la collocazione delle insegne papali sul Duomo risale al 1514, poiché i Libri dell'Opera ne riportano in quell'anno la commissione al Benti<sup>47</sup>. Si apre così una nuova era per Pietrasanta, adesso stabile sotto il dominio fiorentino fino all'Unità d'Italia<sup>48</sup>.

La città di Firenze nel 1515 chiede alle comunità della Versilia la donazione degli agri marmiferi del Monte Altissimo - i quali, secondo la tradizione, sono scoperti da Michelangelo Buonarroti stesso durante le sue peregrinazioni versiliesi per conto della Repubblica di Firenze<sup>49</sup> - e tra il 1518 e il 1520 inizia a finanziare diversi viaggi dell'artista fiorentino tra Seravezza e Pietrasanta per visionare le cave versiliesi e rifornirsi dei marmi della zona. A Pietrasanta inizia man mano ad affermarsi l'arte scultorea degli Stagi: Lorenzo con il figlio Stagio e i suoi discendenti - Giuseppe e Giovanni Battista - portano avanti l'arte del marmo, rendendo il borgo versiliese animato da una coinvolgente vitalità artistica. Pietrasanta continua ad essere un centro di interesse anche per scultori non locali che, grazie alla rinomata fama delle botteghe artigiane della zona, continuano a visitare la città desiderosi di captare i segreti delle maestranze versiliesi specializzate. Alla metà del XVI secolo, Cosimo de' Medici e i suoi figli - Francesco e Ferdinando - decidono di sostenere le attività estrattive, potenziando la viabilità e finanziando diverse opere pubbliche al fine di donare un carattere industriale all'escavazione delle varie cave versiliesi<sup>50</sup>.

Negli anni '70 del Cinquecento, Firenze annette ai suoi domini anche la città di Siena dando così vita ad uno stato regionale di vaste dimensioni. L'unica Repubblica rimasta indipendente rispetto alle volontà egemoniche di Firenze è quella di Lucca, che rimane tale fino all'arrivo di Napoleone. La città di Pietrasanta, plasmata del XIII secolo da Lucca e rimasta prevalentemente sotto il suo controllo fino al XV secolo, è adesso dominata dalla Repubblica

---

<sup>46</sup> T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*, pp. 50-80

<sup>47</sup> Cfr. scheda dello [STEMMA PAPALE DI LEONE X a Pietrasanta](https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900407502) nel Catalogo Generale dei Beni Culturali (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900407502>: ultima consultazione 18/08/2023).

<sup>48</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*

<sup>49</sup> L. Gierut, *op. cit.*

<sup>50</sup> C. Paolicchi, V. Fogher (a cura di), *op. cit.*

di Firenze, la quale ha finalmente realizzato il progetto desiderato fino dal Trecento: l'annessione di quello specifico tratto di Versilia<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*, pp. 50-80

## 2. Età Moderna e Contemporanea

### 2.1 Tra Cinquecento e Seicento: l'era feconda de' Medici

Pietrasanta e gli altri centri della Versilia, una volta entrati nei domini medicei, sono considerati con grande riguardo da parte dei granduchi fiorentini, i quali - consci dell'importanza di queste piccole realtà rurali - investono nel potenziamento delle tecniche e tecnologie usate dai piccoli borghi all'interno delle loro attività economiche. La volontà di favorire lo sviluppo del settore agricolo dei centri medio-piccoli risiede non solo nell'importanza che questi rivestono per il sostentamento della città di Firenze e dei suoi possedimenti, ma anche nel riconoscimento della peculiarità di alcune loro colture specializzate - come la vite e l'olivo - che possono essere considerate beni alimentari di interesse all'interno degli scambi commerciali.

In parallelo all'attenzione rivolta alle attività e ai prodotti agricoli, negli interventi dei granduchi si rintraccia il crescente fascino esercitato dalle cave di marmo delle Alpi Apuane. L'auspicio di poter controllare l'escavazione e la lavorazione del marmo porta i vari sovrani alla realizzazione di diverse opere pubbliche, soprattutto incentrate sul potenziamento della viabilità e su operazioni di controllo dei canali e corsi d'acqua che connettono le vene di scavo ai centri abitati in cui la roccia metamorfica viene lavorata<sup>52</sup>. Grazie a questa serie di interventi, l'industria del marmo può felicemente aprirsi ad una molteplicità di stimoli, richiamando numerosi artigiani che desiderano stanziarsi ed operare nelle zone dell'alta Versilia. Il rilievo acquisito dalla roccia metamorfica non offusca però la vicina industria del ferro, la quale inizia ad essere affiancata anche dall'estrazione di altri metalli come argento, rame e piombo, oltre a minerali come l'ametista.

Nonostante la ritrovata armonia che la Versilia conosce con i nuovi sovrani, già dal Cinquecento alcuni elementi della morfologia del territorio iniziano a rivelarsi dei veri e propri fattori di crisi. La ricchezza di corsi d'acqua è certamente una risorsa dell'ambiente della Toscana nord occidentale che ne caratterizza in modo positivo il territorio: favorendo sia il trasporto di merci che di persone, è infatti un elemento di grande attrattiva per i Comuni che controllano la zona. Essa può portare però ad situazioni problematiche, spesso causate da una cattiva manutenzione dei canali dovuta sia a negligenza dei Signori che a mancanza di finanziamenti per attuare le consuete operazioni di mantenimento. Così, le zone paludose già presenti nel territorio, da sempre causa di disagi, sia a livello agricolo che per il tenore di vita delle popolazioni, vedono spesso le loro problematiche amplificate dalle periodiche esondazioni dei canali e dei torrenti. Tutti questi elementi iniziano ad essere considerati dai Signori fiorentini dei concreti pericoli per i borghi versiliesi e lo sviluppo della zona. Gli episodi di straripamento dei canali e le acque stagnanti diventate ormai ricettacolo e veicolo di malattie, danneggiano la salute dei contadini e degli abitanti dei borghi portando alla ricorrenza di varie pestilenze, la più diffusa delle quali è la malaria.

---

<sup>52</sup> C. Paolicchi, V. Fogher (a cura di), *op. cit.*

I Medici - proprio per l'importanza che la Versilia riveste per il Granducato - portano avanti una serie di opere pubbliche in difesa del territorio finanziando il mantenimento degli argini e le azioni di bonifica. La regolamentazione dei corsi d'acqua ha per loro innanzitutto la finalità di impedire l'avanzamento delle paludi e di estendere le zone coltivabili del suolo toscano.

Al fine di poter mettere in atto provvedimenti concreti per un reale miglioramento della vita nei borghi, Cosimo I - e successivamente il figlio Francesco, che sale al trono nel 1564 - soggiornano fisicamente in questi centri per poter comprendere i necessari interventi da svolgere<sup>53</sup>. I soggiorni di Cosimo I a Seravezza - avvenuti tra il 1561 e il 1565 - sono anche testimoniati dal palazzo fortificato che decide di erigere nella città, proprio nella vicinanza delle cave e delle miniere che desidera sviluppare<sup>54</sup>. Il complesso architettonico seravezzino<sup>55</sup> è composto dal palazzo, le scuderie, la cappella e il giardino, ma rispetto alle altre Ville Medicee presenta delle caratteristiche fisiche e delle funzioni diverse. L'immobile seravezzino è probabilmente una casa o casina e viene usato da Cosimo I come residenza temporanea durante le sue frequenti visite alle miniere e alle cave di marmo. Durante la sua giurisdizione il Signore di Firenze porta alla nuova apertura delle cave del Piastraio di Stazzema, mentre con il figlio Francesco I assistiamo all'inizio delle escavazioni del Monte Altissimo, dando in questo modo continuità all'operazione che Michelangelo ha iniziato anni prima<sup>56</sup>. La passione del Granduca per il marmo e la lavorazione scultorea è testimoniata anche dalla volontà di far trasferire in pianta stabile a Seravezza uno scultore incaricato di scegliere tra i marmi più belli per rifornire i cantieri fiorentini del Giambologna.

Nonostante le cave e le miniere restino per i granduchi uno dei principali interessi da un punto di vista economico, il problema della malaria - causata anche dall'avanzamento delle paludi - resta in questo momento la principale preoccupazione delle amministrazioni del borgo. Gli Anziani del Capitanato di Pietrasanta<sup>57</sup> decidono di rivolgersi con urgenza alla città di Firenze

---

<sup>53</sup> T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*

<sup>54</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*

<sup>55</sup> Durante il Regno d'Italia, il Palazzo di Cosimo I diviene sede del Comune di Seravezza, mentre alla fine degli anni '60 del Novecento lo stabile viene recuperato come bene culturale di valore storico, artistico ed ambientale, destinando così la Villa Medicea a luogo di rappresentanza comunale. Negli anni '80 del secolo scorso è trasformato in una struttura espositiva di arte moderna e contemporanea, ospitando nel 1985 la sua prima mostra. Nello stesso anno viene trasferita la Biblioteca Comunale dedicata allo scrittore seravezzino "Sirio Giannini" e l'Archivio Storico Comunale ed una decina di anni dopo si inaugura il Museo del Lavoro e delle Tradizioni Popolari della Versilia Storica. L'edificio vicino al Palazzo, che al tempo dei Medici ospita la ferriera e successivamente la segheria dei marmi, viene nel 1999 acquistato dalla società ARTCO - una società italiana a responsabilità limitata, creata nel 1998 da Cynthia Sah e Nicolas Bertoux per produrre sculture e opere monumentali realizzate da loro stessi o con la collaborazione di altri laboratori - e oggi è un luogo destinato alla realizzazione di opere di scultura contemporanea. Il 23 giugno 2013 il Palazzo e il Giardino Mediceo diventano Patrimonio dell'Umanità.

<sup>56</sup> Cfr. pagina web del Palazzo Mediceo, sul sito ufficiale del Palazzo Mediceo di Seravezza, ([Palazzo Mediceo di Seravezza - Patrimonio Mondiale UNESCO](#), ultima consultazione: 03/09/2023).

<sup>57</sup> Durante il governo mediceo, l'amministrazione della giustizia a Pietrasanta era affidata ad un Capitano che, dotato di un proprio tribunale, aveva giurisdizione sia civile che criminale. Al Capitano, eletto per tratta da una borsa contenente i nomi di tutti i cittadini fiorentini, spettavano inoltre l'approvazione dei saldi, la riscossione delle decime e la sovrintendenza ai Consigli delle comunità. Alla fine del suo mandato il suo operato era posto a sindacato dagli Anziani. La corte del Capitano era composta da un Giudice, un Cavaliere ed un Soprastante. Nel 1552 la Comunità ottenne di poter avere a Pietrasanta un Notaio del Danno, il quale aveva come compito quello di percorrere il territorio per rilevare i danni causati ai beni pubblici e privati. Il Capitano di Pietrasanta interveniva anche in

tramite vari ambasciatori in modo che, al governo fiorentino, venga ratificato il gravissimo stato in cui imperversa la città di Pietrasanta. Il documento ufficiale viene correlato da una narrazione della tragica mortalità e infermità che pervade tutto il territorio versiliese e che infierisce in particolare su determinate categorie di persone<sup>58</sup>. L'amministrazione pietrasantina sottolinea la necessità di interventi di bonifica, denunciando la complessità nel reperire medici in loco per poter curare le persone ammalate. Le febbri malariche continuano ad essere un problema anche in seguito per il territorio versiliese e sul finale del secolo le varie ondate epidemiche sono favorite da alcune annate di clima particolarmente caldo ed umido accompagnate dalle periodiche esondazioni del Fiume Versilia. Queste sistematiche febbri malariche causano un forte spopolamento delle zone versiliesi almeno fino al governo di Cosimo II - quarto granduca di Toscana dal 1609 al 1621 - e di sua madre, la granduchessa Maria Cristina di Lorena, la quale viene nominata Signora di Pietrasanta fino al 1621.

Maria Cristina di Lorena, sposa di Ferdinando I de' Medici, ottiene la giurisdizione sui Capitanati di Pietrasanta e Montepulciano nell'ultimo decennio del Cinquecento. L'attenzione che la granduchessa riserva a territori sotto il suo dominio è totalizzante ed a tratti commovente poiché mostra perfettamente il valore storico-artistico che i Signori di Firenze attribuiscono a questi borghi versiliesi. I provvedimenti ordinati da Maria Cristina proseguono le azioni attuate anche dai suoi predecessori e rispondono perfettamente alla necessità di risoluzione di alcuni problemi strutturali che - nella prima metà del XVII secolo - affliggono il litorale versiliese (fig. n. 6). La Granduchessa porta avanti delle ordinanze di restauro di diversi centri di interesse culturale, accompagnati da una serie di interventi e ri-adattamenti dei corsi d'acqua e, in particolare, degli argini del fiume Versilia.

Oltre alla preoccupazione per le pestilenze e le esondazioni dei fiumi, nella prima metà del XVI secolo la costa toscana deve affrontare anche il problema delle incursioni dei corsari barbareschi. Le varie razzie attuate dai marinai musulmani sono annoverate nelle ordinanze realizzate dai Granduchi e dai Capitanati, i quali sollecitano la realizzazione di nuove misure militari e l'ammodernamento di fortezze, mura, fossati e strutture difensive. Questi corsari non si limitano a depredare le navi, ma effettuano vere e proprie incursioni all'insegna della violenza con saccheggi dei territori affacciati sul mare. La granduchessa Maria Cristina, nel tentativo di salvaguardare i propri domini, ordina la restaurazione del Fronte di Motrone (fig. n. 7), il quale oramai è spogliato da qualsiasi funzione commerciale. Questo è conseguenza del fatto che, quando Pietrasanta e il suo scalo portuale finiscono all'interno dei domini di Firenze, l'amministrazione fiorentina sta portando avanti una serie di interventi e finanziamenti che, nel favorire gli interessi economici e mercantili del Granducato, portano alla decadenza e al disinteresse per il piccolo scalo versiliese: nel Seicento i Signori di Firenze, con il sostegno dell'amministrazione, decidono infatti di finanziare lo sviluppo di un unico e grande porto della Toscana, il Porto di Livorno.

---

favore dei Vescovi di Lucca e di Luni, dai quali dipendevano rispettivamente le due giurisdizioni ecclesiastiche in cui era diviso il suo territorio. Con editto del 30 settembre 1772 il granduca Pietro Leopoldo di Lorena soppresse il Capitanato di Pietrasanta e lo trasformò in un Vicariato di prima classe. Cfr. scheda del Capitanato di Giustizia di Pietrasanta, nel Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche ([https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?Tipo\\_ag=prodenteChiave=8366](https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?Tipo_ag=prodenteChiave=8366), ultima consultazione: 07\09\2023)

<sup>58</sup> P. Pelù, *op. cit.*, p. 120

Nel 1636, la granduchessa Maria Cristina di Lorena muore e il Capitanato di Pietrasanta torna ad essere direttamente amministrato dal Granduca Ferdinando II, il quale sarà poco dopo occupato nella gestione delle Guerre Italiane. Negli anni '40 del XVII secolo, Pietrasanta viene così nuovamente coinvolta in una serie di conflitti bellici che vedono opporsi due schieramenti: da un lato il papato e dall'altro una coalizione formata dai duchi di Modena e Parma, il Granducato di Toscana e la Repubblica di Venezia. La città versiliese - facendo parte dei domini di Firenze - si trova così ad essere colpita dalle conseguenze del conflitto, in particolare quelle attuate dallo stato pontificio nei confronti degli avversari con lo scopo di generare delle ribellioni interne ai territori coalizzatisi contro di lui.

Il Papa decide quindi di vietare a tutti gli abitanti del Capitanato di Pietrasanta di andare a lavorare il ferro al di fuori dei confini del Granducato, cercando così di intaccare la vocazione artistica della popolazione versiliese. Oltre a vietare l'ingresso di nuovi artisti in territori altri rispetto a quelli sottoposti alla giurisdizione fiorentina, il Pontefice dà l'ordine perentorio di rientro a tutti gli artigiani fiorentini che si trovano ad operare nelle miniere e nelle fonderie dello stato pontificio.

I conflitti armati e le pestilenze continuano a colpire tutta la Toscana fino agli anni '50 del Seicento, ma assistiamo ad un miglioramento della situazione a seguito della scomparsa di Ferdinando III - avvenuta nel 1670. Dopo la morte del Granduca il controllo dei domini toscani viene ereditato da Cosimo III e inizia così per Pietrasanta un periodo prevalentemente tranquillo durante il quale non si ricordano eventi di particolare rilievo<sup>59</sup>.

## 2.2 Pietrasanta Illuminata: dal Settecento fino alle soglie dell'Ottocento

Il dominio mediceo si connota come un periodo particolarmente florido per la Versilia, che - nonostante le varie ondate epidemiche e l'iniziale spopolamento del territorio - vede le attività economiche dei vari borghi tornare a risplendere di una nuova vivacità. Questo risulta possibile grazie agli interventi e ai finanziamenti che i Granduchi fiorentini stanziavano per il territorio versiliese cercando così di rivitalizzare quelle zone in cui i contagi e i dissesti sociali originati dalle guerre hanno causato un forte indebolimento dell'economia. Tra i vari opifici che risentono di questi investimenti, annoveriamo anche la nascente industria del marmo. Quest'ultima riesce a prendere un prospero avvio sotto i Medici, ma purtroppo la spinta propulsiva inizia già a decadere nel secolo successivo e nei primi anni del Settecento<sup>60</sup>. L'escavazione della roccia metamorfica cessa di essere praticata quasi del tutto all'interno del territorio della Versilia e l'unica lavorazione del marmo che rimane è una modesta produzione di quadrette<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*

<sup>60</sup> C. Paolicchi, V. Fogher (a cura di), *op. cit.*, p. 77

<sup>61</sup> Il marmo di Carrara risulta già utilizzato in ambito architettonico e artistico nel corso del Cinquecento e riscontra una nuova stagione di diffusione in tutta Europa attraverso le piastrelle denominate volgarmente "marmette" o "quadrette". Questi oggetti raggiungono una grande diffusione grazie ad alcune loro caratteristiche fisiche che ne permettono un trasporto agevolato. La dimensione ridotta delle piastrelle gli permette infatti di essere caricate sulle navi più facilmente rispetto ai pesanti blocchi di



La fallace pace che si vive in Italia da poco dopo la metà del Cinquecento viene però bruscamente interrotta dalle Guerre di Successione Europee, le quali vedono la casata degli Asburgo e la casata dei Borbone fronteggiarsi per l'egemonia. Il clima di tranquillità che si respira nei territori del Granducato inizia a vacillare, mentre gli eserciti stranieri - soprattutto austriaci, tedeschi e spagnoli - attraversano i territori italiani, tra i quali Pietrasanta non fa eccezione. In parallelo a questa ingente problematica, inizia a concretizzarsi all'orizzonte la possibile estinzione del casato mediceo.

Gian Gastone de' Medici, ultimo sovrano del Granducato di Toscana, succede al padre nel 1723 e viene ricordato come un sovrano apatico e indifferente alle cure dello stato. La sua corte non eccelle per l'accortezza politica o la modestia nei costumi, ma viene giudicata in stridente opposizione al clima e ai valori della corte del padre: il religioso Cosimo III. Gian Gastone I incarna il dramma di uno stato costretto a rinunciare alla propria indipendenza a causa della mancanza di eredi e per le pressioni delle grandi dinastie e potenze europee, in primis la Francia dei Borbone e gli Asburgo d'Austria. Queste ultime sfruttano a loro vantaggio l'estinzione della casata medicea riuscendo a ridefinire i loro rapporti di forza nel contesto di un nuovo equilibrio europeo<sup>62</sup>. La pace di Londra del 1718 permette a queste potenze di sancire la dipendenza del Granducato fiorentino dall'Impero Borbonico, accordandosi in modo che - alla morte di Gian Gastone - il territorio passi sotto la giurisdizione di Don Carlos, primogenito del Re di Spagna Filippo V di Borbone.

Nei primi anni '30 del Settecento il figlio del sovrano di Spagna raggiunge Firenze, città dove viene sostenuto da gran parte del popolo e le famiglie nobili del patriziato fiorentino si sentono pronte ad accoglierlo con benevolenza. Il clima disteso del cambio di dominio viene però velocemente sconvolto a causa della Guerra di Successione Polacca e dell'ambizione francese di estendere i propri domini. Il conflitto polacco del 1731 prende avvio a seguito della morte del Re di Polonia Augusto II causando un discreto dissesto dell'equilibrio del continente europeo, il quale viene sapientemente sfruttato dalla Francia che - nell'ottobre dello stesso anno - decide di dichiarare guerra all'Austria degli Asburgo. Al fianco dei francesi si schierano Piemonte e Spagna, entrambi desiderosi di estendere il loro dominio all'interno della penisola italiana a danno della casata asburgica<sup>63</sup>. I conflitti si protraggono per un biennio (1733 - 1735)

---

marmi, agevolando la diffusione del prodotto che viene in questo modo commerciato quasi a costo zero facilitando gli scambi commerciali sulle rotte dei porti vicino a Carrara. La produzione locale di *marmette* assume col tempo la forma di protoindustria, diventando un lavoro organizzato in modo da essere il più possibile standardizzato per fare fronte alla crescente richiesta che proviene dai mercati di tutto il continente europeo. Cfr. pagina web su [Le quadrette: Il Marmo in Europa dal XVI secolo](https://www.fum.it/blog/storie-di-marmo/le-quadrette-il-marmo-in-europa-dal-xvi-secolo/) sul blog di Franchi Umberto Marmi s.p.a.

(<https://www.fum.it/blog/storie-di-marmo/le-quadrette-il-marmo-in-europa-dal-xvi-secolo/>, ultima consultazione: 07\09\2023)

<sup>62</sup> Cfr. Marcello Verga, *Luglio 1737: la morte di Gian Gastone e la fine della dinastia Medici*, nel portale "Storia di Firenze. Il portale per la storia della città"

([https://www.storiadifirenze.org/static\\_site\\_20615/index-temadelmese=luglio-1737-la-morte-di-gian-gastone-e-la-fine-della-dinastia-medici.html](https://www.storiadifirenze.org/static_site_20615/index-temadelmese=luglio-1737-la-morte-di-gian-gastone-e-la-fine-della-dinastia-medici.html), ultima consultazione: 07\09\2023). Il portale è un progetto dell'Università degli Studi di Firenze sotto la direzione scientifica dei professori Marcello Verga e Andrea Zorzi.

<sup>63</sup> Cfr. "Successione polacca, guerra di", in *Dizionario di Storia*, Roma, Treccani, 2011

([https://www.treccani.it/enciclopedia/successione-polacca-querra-di\\_\(Dizionario-di-Storia\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/successione-polacca-querra-di_(Dizionario-di-Storia)/), ultima consultazione: 07/072023).

prevalentemente in Italia e vedono Don Carlos muovere alla conquista del Regno di Napoli e della Sicilia.

Nelle trattative di pace successive al conflitto il Granducato di Toscana viene promesso a Francesco Stefano di Lorena, figlio del Duca Leopoldo di Lorena e di Elisabetta Carlotta di Orleans e sposo di Maria Teresa, figlia ed erede dell'imperatore Carlo VI d'Asburgo. Nel 1737 la corona del granducato passa ufficialmente nelle mani dei Lorena, i quali attuano una politica di riforme dimenticandosi però della vocazione artistica dei borghi versiliesi<sup>64</sup>.

Nel 1740 Maria Teresa sale al trono e nomina il consorte, Francesco Stefano di Lorena, coreggente. La morte dell'Imperatore Carlo VI e lo scoppio della Guerra di Successione Austriaca tornano a creare forti tensioni in Italia tra la casata degli Asburgo e quella dei Borbone. Nel 1745 Francesco Stefano viene nominato imperatore a Francoforte e la nuova posizione da sovrano lo porta ad allontanarsi da Firenze, trasformando la città e il Granducato stesso in una provincia periferica dell'impero. All'interno della penisola inizia ad instaurarsi il reale timore che gli eserciti di Spagna e del Regno di Napoli possano invadere nuovamente la Toscana, facendo così vivere a Pietrasanta un nuovo periodo di transito di milizie straniere all'interno dei suoi confini. La Pace di Aquisgrana del 1748 pone fine alle questioni dinastiche e conclude l'emergenza militare che l'Italia vive negli anni '40 del Settecento. Il ritrovato equilibrio comporta una minore spesa pubblica destinata al riarmo degli eserciti ed un maggiore interesse per le riforme amministrative che si desidera attuare nei territori sottoposti alla nuova dominazione dei Lorena. I cambiamenti promossi dal nuovo sovrano vanno nella direzione di una centralizzazione e - in parallelo - di una semplificazione della gestione delle finanze pubbliche e dell'amministrazione della giustizia. Dal 1745 al 1765 si instaura un Periodo di Reggenza, nel quale lo stato fiorentino viene amministrato da tre consoli istituiti dallo stesso Imperatore in occasione del suo unico viaggio in Toscana. Vanno in questo modo a formarsi tre nuovi consigli: di Stato di Reggenza, di Finanza e di Guerra, i quali sono composti da una parte da esponenti delle famiglie patrizie fiorentine e dall'altra da ministri provenienti dalla Lorena. Al fine di definire ulteriormente l'affermazione dell'autorità regia nei suoi domini, Francesco I ridimensiona le prerogative della nobiltà e della chiesa, in modo da ridurre per quest'ultima anche gli spazi di privilegio.

Alla metà degli anni '50 del Settecento le casate degli Asburgo e dei Borbone si avvicinano nuovamente stipulando un'alleanza sancita dal matrimonio tra Pietro Leopoldo - figlio di Francesco I - e l'infanta di Spagna Maria Luisa di Borbone. A seguito di questa unione, viene stabilito che il secondogenito dell'Imperatore ottenga il controllo dei possedimenti del Granducato di Toscana, facendo in questo modo tornare a godere quei territori di una dimensione di autonomia rispetto all'Impero.

Nel 1765 Pietro Leopoldo entra a Firenze ricevendo una calorosa accoglienza da parte del popolo fiorentino. Il nuovo Signore porta avanti una politica che si allontana dagli sfarzi opulenti della vita di corte e si incentra piuttosto sulla corretta amministrazione dei domini, facendo rinascere nei propri sudditi la speranza di restaurazione del precedente splendore.

Le riforme leopoldine sono progettate a seguito di un'attenta analisi delle necessità del popolo, che viene realizzata tramite il continuo confronto con i funzionari regi che sovrintendono ai

---

<sup>64</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*, p. 14

vari territori. I rinnovamenti portati avanti da Pietro Leopoldo iniziano così a far riemergere il Granducato di Toscana, imponendolo all'attenzione europea durante il periodo del cosiddetto "assolutismo illuminato".

Le principali innovazioni apportate dal sovrano riguardano il campo economico e la sfera dei commerci. Le riforme realizzate presentano un forte portato di innovazione, il quale si oppone e supera i principi di protezionismo e mercantilismo all'epoca vigenti. Pietro Leopoldo è infatti il primo sovrano europeo a favorire il libero scambio delle merci, soprattutto del commercio dei grani, comprendendo i benefici che questo rinnovamento apporta<sup>65</sup>. La liberalizzazione dei mercati permette infatti una più ampia divisione del lavoro e una maggiore specializzazione produttiva, la quale è fautrice a sua volta dello sviluppo della tecnica utilizzata nella produzione<sup>66</sup>.

Di tutte queste riforme beneficia ampiamente anche il Capitanato di Pietrasanta (fig. n. 8), che - nel 1772 - cambia il suo statuto diventando un Vicariato Regio di prima classe. Pietro Leopoldo realizza infatti una riforma amministrativa, che porta all'abolizione dei comuni minori e delle loro amministrazioni, permettendo solo alle comunità di Pietrasanta, Seravezza e Stazzema di rimanere in piedi. La decisione del sovrano trova una giustificazione nel tentativo di diminuire le ostilità tra i piccoli borghi locali, i quali cercano di rivendicare degli spazi di autonomia tramite le loro amministrazioni.

L'ambizione del Granduca è quindi quella di conoscere personalmente le realtà dei suoi possedimenti in modo da sviluppare delle riforme utili ad un miglioramento della loro condizione. Tra i territori che frequenta vi è ovviamente anche quello di Pietrasanta, all'interno della quale soggiorna anche in compagnia del Conte Thurn<sup>67</sup>. Durante la sosta nel territorio versiliese, Pietro Leopoldo interagisce volentieri con la popolazione del luogo, informandosi sulle loro esigenze e problematiche.

Conscio della situazione in cui i suoi Vicariati versano, il Granduca propone una serie di leggi che rinnovano la gestione delle tasse per cercare di agevolare la vita nei territori avvicinandosi ad una visione fisiocratica<sup>68</sup> del commercio. Inoltre, negli anni '80 del Settecento, arriva alla

---

<sup>65</sup> T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*, pp. 130-147

<sup>66</sup> Cfr. Giorgio Ricchiuti, "Costi e benefici del commercio internazionale", in Tullio Gregory (a cura di), *XXI Secolo: il Mondo e La Storia*, Roma, Treccani, 2011 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/costi-e-benefici-del-commercio-internazionale\\_%28XXI-Secolo%29/#:~:text=L'idea%20portante%20del%20lavoro,di%20consumo%20di%20ciascun%20indiv%20iduo](https://www.treccani.it/enciclopedia/costi-e-benefici-del-commercio-internazionale_%28XXI-Secolo%29/#:~:text=L'idea%20portante%20del%20lavoro,di%20consumo%20di%20ciascun%20indiv%20iduo)), ultima consultazione: 07/09/2023).

<sup>67</sup> Figlio del conte Franz von Thurn, si annovera tra i nobili che nel 1609 costringono l'imperatore Rodolfo II a rilasciare una lettera regia che ampliava enormemente i diritti religiosi e politici degli stati boemi. Nel 1618 è a capo di quei nobili boemi di confessione protestante, che penetrano nel castello di Praga, ma - dopo la battaglia della montagna Bianca l'8 novembre 1620 e la caduta di Federico del Palatinato - deve prendere la via dell'esilio. In un primo tempo si reca in Ungheria, da Gabriele Bethlen, ma nel 1621 lo troviamo come generale al servizio della Repubblica Veneta, dove viene poi licenziato nel 1626. Cfr. Heinrich Kretschmayr, "Thurn, Heinrich Mathias", in *Enciclopedia Italiana*, vol. XXXIII, Roma, Treccani, 1937 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/heinrich-mathias-thurn\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/heinrich-mathias-thurn_%28Enciclopedia-Italiana%29/)), ultima consultazione: 07/09/2023).

<sup>68</sup> La fisiocrazia propone una teoria politica imperniata sull'ordine naturale, un assetto ideale della società che deve ispirare gli ordinamenti dello Stato e deve essere rispettato dal sovrano assoluto, il quale è illuminato dalle indagini dei filosofi economisti. Si sviluppa in opposizione al mercantilismo e pone la ricchezza reale creata dall'agricoltura a fondamento del benessere della nazione. Promuove la libertà di commercio dei cereali, la soppressione delle dogane interne e delle corporazioni (tutte

soppressione delle confraternite religiose con conseguente modifica dei confini ecclesiastici. Queste ultime riforme vengono approvate anche da Papa Pio VI e dalla repubblica lucchese, ma sono realizzate al fine di raggiungere un'omogeneità amministrativa utile a Pietro Leopoldo per mantenere un reale controllo sui suoi possedimenti.

Oltre ad ispirarsi alle nuove dottrine economiche che prendono piede in Francia, il Granduca osserva anche ciò che viene realizzato sul suolo toscano, in particolare a Viareggio - città costiera a pochi chilometri da Pietrasanta.

Viareggio, a seguito del fallimento del Porto di Motrone, ha sviluppato un proprio scalo portuale che - in questi anni - è oggetto di grandi attenzioni e finanziamenti. Incaricati di apportare nuove modifiche urbanistiche alla città, l'ingegnere veneziano Bernardino Zendrini e il torinese Giovanni Bompiede arrivano in Toscana per fronteggiare il problema delle paludi e delle febbri malariche. Secondo l'ingegnere Zendrini, la cattiva qualità dell'aria di quelle zone è causata da due motivi strettamente interconnessi: la compenetrazione delle acque salate e lacustri e la presenza di una folta area boschiva lungo il litorale che ostacola i venti e impedisce l'ossigenazione dei terreni. Al fine di migliorare questa situazione, i due studiosi consigliano una deforestazione delle zone costiere, seguita dalla bonifica delle paludi di Camaiore e Montramito. L'opera di deforestazione permette all'ingegnere Zendrini di aprire anche dei canali di scolo dove far confluire le acque stagnanti, aumentando così il numero di terreni coltivabili e portando alla crescita delle strutture portuali. Questi progetti sono gradualmente realizzati nella metà del Settecento, ma non risulteranno decisivi nella risoluzione del problema. In ogni caso, le riforme attuate a Viareggio vengono viste dal Granduca in persona, che - nel suo viaggio in direzione Pietrasanta - si ferma nel piccolo borgo costiero per ammirare il suo nuovo sviluppo.

Ben impressionato dall'efficienza di questi interventi, Pietro Leopoldo sollecita miglioramenti analoghi anche a Pietrasanta e nel 1770 si assiste al primo disboscamento della macchia del litorale versiliese (fig. n. 9). La grande quantità di legname ricavata dall'intervento viene poi sfruttata per il restauro di strade ed acquedotti, mentre la nuova area è destinata alla coltivazione di cereali e al pascolo. Il Granduca procede alla promozione di ulteriori opere di bonifica e ad altri interventi di natura pratica anche con lo scopo di promuovere un risveglio culturale all'interno del territorio pietrasantino. Nello stesso anno Francesco Campana - consulente economico del Granduca - consiglia a Pietro Leopoldo di focalizzarsi su una storica vocazione del popolo pietrasantino: la lavorazione artistica dei marmi. Attraverso questo suggerimento, si va nuovamente a rintracciare il rilievo che viene riconosciuto all'intervento artigianale dell'uomo, il cui riconoscimento culturale supera tutt'oggi i limiti del tempo e le incertezze del mercato<sup>69</sup>.

Le speranze del Granduca in ambito culturale vengono perlopiù soddisfatte e nel 1785 si arriva perfino alla fondazione del "Teatro degli Aerostatici". L'intervento viene promosso da un

---

riforme attuate da Pietro Leopoldo nel momento in cui diviene Granduca di Toscana). Cfr. Bruna Ingraio, "Fisiocrazia", in *Dizionario di Economia e Finanza*, Roma Treccani, 2012 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/fisiocrazia\\_%28Dizionario-di-Economia-e-Finanza%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/fisiocrazia_%28Dizionario-di-Economia-e-Finanza%29/), ultima consultazione: 07/09/2023).

<sup>69</sup> C. Bordoni, A. Laghi, *op. cit.*, p. 10

gruppo di 12 nobili cittadini costituitisi in Accademia, le cui motivazioni vanno rintracciate anche nel fatto che Pietrasanta era priva di uno spazio culturale del genere<sup>70</sup>.

Alla morte di Pietro Leopoldo, i domini del Granducato di Toscana passano nelle mani del figlio Ferdinando III, il quale rimane in carica fino al 1799.

Nella metà degli anni '90 del Settecento, la Rivoluzione Francese e l'invasione dell'Italia attuata dall'esercito rivoluzionario, portando la città di Pietrasanta e l'intero Granducato ad essere nuovamente circondate dalle milizie straniere. I francesi inizialmente occupano i territori di Massa e della Garfagnana, avendo come obiettivo la conquista di Livorno. I Vicariati di Pietrasanta e Seravezza continuano a resistere all'occupazione straniera, rimanendo ostili all'ingerenza dei repubblicani a causa del conservatorismo aristocratico che si respira in quei territori. Nonostante gli sforzi per difendere la propria indipendenza, dopo la caduta della Repubblica di Lucca, i francesi riescono a spingersi oltre Pisa e Livorno entrando così in Versilia.

Nel marzo del 1799 Carlo Masini e Carlo Bindi, due cittadini pietrasantini, accolgono i repubblicani francesi consegnando loro simbolicamente le chiavi di Pietrasanta. Una volta che l'esercito rivoluzionario varca le mura della città, i nuovi invasori decidono di piantare un "albero della libertà" in onore della loro dominazione. Si decide così di bandire una festa laica e repubblicana, la quale non genera però troppi entusiasmi nella popolazione locale.

"Volendo la Repubblica Francese, Cittadini del Capitanato di Pietrasanta, dimostrarvi in effetto che Ella tiene premura, e che desidera darvi dei segni non equivoci della vostra Innovazione, vi invita Martedì prossimo futuro [...] alla Festa solenne dell'Albero della Libertà; giorno in cui desidera di vedere spiccare sulla faccia di tutti la più viva allegria ed il più vivo attaccamento alla trionfante Repubblica. [...] credete a quanto vi promette la Repubblica Francese, giacché Ella è troppo virtuosa per non mancare, e per rendervi liberi. Salute e fratellanza. Dato dalla Municipalità il 7 aprile 1799<sup>71</sup>."

Il 5 maggio dello stesso anno, alcuni moti anti-giacobini prendono piede a Camaiore, Viareggio e Pietrasanta portando all'abbattimento di questi alberi, segno del dominio repubblicano.

Il periodo francese toscano ha una durata molto breve: nell'agosto del 1799 arrivano a Pietrasanta le truppe aretine che, schierate al fianco dell'esercito austriaco, costringono i francesi ad abbandonare la Toscana e a ripiegare sulla città di Genova. Dopo la liberazione dai rivoluzionari, la Versilia entra a far parte - dal 1801 - del Regno di Etruria di Ludovico I di Borbone. Si tratta di un'esperienza di brevissima durata, che porta successivamente Pietrasanta e gli altri territori versiliesi ad essere inglobati nuovamente dall'Impero Napoleonico<sup>72</sup>.

Quasi una decina di anni dopo, nel 1809, la sorella di Napoleone - Elisa Bonaparte - diventa Principessa di alcune città toscane - Lucca, Piombino, Massa e Carrara. Successivamente la Bonaparte viene nominata Granduchessa di Toscana a seguito di un decreto imperiale francese. Nel 1807, sempre in veste di Principessa, fonda a Carrara la Banca Elisiana. Si tratta di una

---

<sup>70</sup> Fin dal tardo Seicento esiste uno spazio adibito a rappresentazioni teatrali: lo "Stanzone delle Commedie", costituito da una grande stanza posta al piano terra del Palazzo del Pretorio.

<sup>71</sup> T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*, p. 146

<sup>72</sup> T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*, pp. 130-147

cassa di soccorso ai proprietari e ai lavoratori del marmo, che ha lo scopo di provvedere alle esigenze economiche degli operai delle cave. La nuova istituzione aiuta a compensare anche le frequenti crisi vissute dal settore e, per la prima volta, si occupa di rifornire gli scultori del marmo necessario alla realizzazione delle loro opere.

Già nei primi anni dell'Ottocento il governo francese ha delegato Jean Baptiste Alexandre Henraux di scegliere i marmi per la madrepatria. La sua attività - e parallelamente i suoi interessi personali - aumentano a seguito della fondazione della Banca Elisiana grazie ad alcuni accordi intrapresi con il direttore di questa, Hector Sonolet. I rapporti tra Henraux e Sonolet si complicano quando i personali interessi delle due figure iniziano a divergere. Henraux sostiene che la spedizione dei marmi verso la Francia - principale acquirente del marmo carrarese - non dovesse comportare alcun tipo di onere. Per il belga si tratta infatti di un trasferimento all'interno dello stesso stato, dato che l'intera Toscana - e quindi la Versilia con Carrara - si trovano soggiate all'Impero Napoleonico. Sonolet - al contrario - spinge per far pagare i dazi doganali, consigliando ai committenti di far realizzare le opere scultoree alla manodopera carrarese per il suo costo inferiore<sup>73</sup>.

### **2.3 L'ultimo dominio lorenese e l'entrata della Toscana nel Regno d'Italia**

Le riforme portate avanti da Elisa Bonaparte - in particolare le opere di bonifica svolte lungo il litorale toscano - portano ad un miglioramento del tenore di vita delle città del Granducato, innovando e sviluppando anche la viabilità dei piccoli borghi del territorio. La dominazione francese viene per questo ricordata come un periodo storico abbastanza florido per la Toscana, soprattutto se andiamo ad intercettare gli ammodernamenti che la sovrana realizza per amplificare le connessioni interne alla regione e quelle esterne con le altre nazioni.

La parentesi napoleonica è però destinata a chiudersi, portando il Granducato ad accogliere nuovamente sui suoi territori i precedenti sovrani.

Nel 1815 il popolo toscano vede infatti tornare al potere uno dei Lorena: Ferdinando III, figlio del Granduca Pietro Leopoldo. Le varie località del Granducato - in particolare i borghi versiliesi - accolgono positivamente il ritorno della dinastia lorenese nelle amministrazioni della regione, speranzose che il nuovo Granduca restituisca alla Toscana il ruolo di rilievo del passato. Ferdinando III si concentra - come la predecessora francese - sulla viabilità dello Stato, arrivando - con le sue riforme - all'apertura di una nuova strada fondamentale per l'industria del marmo. La "Strada Ferdinanda", che da Stazzema conduce direttamente a Forte dei Marmi, viene così sfruttata per il trasporto dei blocchi di marmo dalle zone montuose al bassopiano toscano, dove - attraverso le rotte marittime - si svolge il commercio della roccia metamorfica. A Ferdinando III - nel 1824 - succede Leopoldo II e, attraverso il cambio di sovrano, si ha anche un cambiamento degli obiettivi perseguiti dalla politica del regnante. Il nuovo Granduca - senza disinteressarsi alla viabilità - decide di promuovere l'attività estrattiva del marmo, soprattutto nelle neonate cave del Monte Altissimo<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> C. Bordoni, A. Laghi, *op. cit.*, pp. 12-13

<sup>74</sup> T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*, pp. 151 - 166

Durante il periodo della Restaurazione e della nuova Era Industriale, il settore del marmo si avvia a ricoprire un inedito livello di sviluppo grazie agli interventi dei nuovi sovrani. La dinastia dei Lorena, recuperate le redini del Granducato, porta avanti una serie di riforme per agevolare l'apertura di nuove cave e, parallelamente, sostiene l'apertura di numerose segherie. I nuovi impianti industriali prendono piede nella località di Seravezza e vanno a convertire l'antica attività svolta dalle ferriere<sup>75</sup>. Oltre a questi rinnovamenti, sotto il Granducato di Leopoldo II, si sviluppa il borgo dello "Scalo dei Marmi"<sup>76</sup>. Il nuovo centro abitato diventa uno snodo fondamentale per il commercio dei blocchi di marmo. I vari pezzi, giunti dalle zone delle cave presso il litorale, vengono da qua caricati sui navicelli per essere commercializzati tra porti italiani ed europei<sup>77</sup>.

Grazie alla rinascita dell'industria del marmo, le cave sopra Pietrasanta e Seravezza attirano in quegli anni diversi imprenditori stranieri, soprattutto inglesi e francesi. Tra coloro che stanziavano maggiori finanziamenti si ricordano: William Walton, Thomas Robson e Jean Baptiste Alexandre Henraux. Walton - in particolare - apre delle nuove cave nella zona del Monte Costa<sup>78</sup>, finanziando parallelamente la costruzione di pontili con binari e gru meccaniche nella zona di Avenza.

Gli imprenditori stranieri, che mettono piede all'interno della Versilia, sono tutti interessati all'escavazione e al commercio dei marmi. Questi moderni mecenati investono grandi capitali per l'ammodernamento dell'industria marmifera, arrivando a presentare nel territorio toscano una serie di nuove tecnologie e macchine innovative per l'estrazione, la lavorazione e il trasporto dei marmi. Le innovazioni tecnologiche portano conseguentemente ad un acceleramento della produzione<sup>79</sup> e, parallelamente, le attività artistiche - in particolare la scultura - conoscono una fase di fioritura nelle zone di Carrara, Seravezza e Pietrasanta. Tra i nuovi strumenti introdotti si ricordano: i "frulloni" utilizzati per la levigazione del marmo, le seghe idrauliche e il filo elicoidale<sup>80</sup> che, alla fine del secolo, porta ad una rivoluzione delle tecniche estrattive aumentando ulteriormente la produttività delle cave<sup>81</sup>. La nuova attenzione riservata alle cave versiliesi, si riflette anche sulle commissioni che gli artigiani toscani ottengono in questo periodo. Henraux, ad esempio, riesce ad ottenere un'importantissima

---

<sup>75</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*, p. 15

<sup>76</sup> Il borgo dello "Scalo dei Marmi" viene oggi denominato "Forte dei Marmi". Negli ultimi anni è stata classificata come una delle località turistiche più esclusive ed eleganti della Versilia, diventando un'imperdibile località di balneazione durante le vacanze estive.

<sup>77</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*, p. 15

<sup>78</sup> Si tratta di un rilievo isolato a ridosso della città di Seravezza, facente parte delle Alpi Apuane. Si tratta dell'ultimo rilievo della cresta che, dal Monte Gabberi, scende verso ovest. L'ordine dei rilievi: Gabberi, Lieto, Pizzi dell' Argentiera, Ornato e Costa.

<sup>79</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*, p. 15

<sup>80</sup> Attraverso l'introduzione delle nuove tecnologie, si arriva all'abbandono delle tecniche di estrazione per frattura o per esplosione, dando il via al distacco "per taglio". Le nuove tipologie vengono preferite perché riescono a consentire delle bancate profilate con grande precisione e con il minor spreco di materiale possibile. Uno dei metodi più usati è quello del filo elicoidale: si tratta di un cavo di circa 5 millimetri di diametro con fili d'acciaio avvolti a elica. Nelle scanalature del filo viene disposta una soluzione d'acqua e materiali abrasivi: il filo, collegato a un impianto a motore, è messo in tensione e viene fatto scorrere attraverso il marmo lungo la linea di taglio. Questa metodologia si diffonde rapidamente anche perché consentiva di praticare tagli di diverso tipo, lunghezza e direzione. Cfr. pagina web su [il marmo: le tecniche di escavazione – Carrara Marble Tour](https://www.carraramarbletour.it/), sul sito di Carrara Marble Tour (<https://www.carraramarbletour.it/>, ultima consultazione: 13/09/2023).

<sup>81</sup> T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*, pp. 151 - 166

committenza da parte dello Zar di Russia, che - nel 1845 - richiede all'imprenditore francese un ingente quantitativo di marmi carraresi per abbellire gli arredi della Cattedrale di S. Isacco a Pietroburgo<sup>82</sup>.

Nel marzo del 1841 Leopoldo II insignisce Pietrasanta del titolo di "Città Nobile" con le seguenti parole:

"Valutando Noi il rango distinto, che fra le Terre della Toscana occupa Pietrasanta, ed avuto il riguardo alla sua antichità [...] con la pienezza della Nostra Potestà abbiamo dichiarato e dichiariamo la detta Terra di Pietrasanta Città Nobile, e tale vogliamo che sia da tutti riconosciuta [...]".<sup>83</sup>

L'importanza della città versiliese continua ad aumentare, sia all'interno che all'esterno dei confini del Granducato, arrivando sempre di più a definire la propria specificità nella lavorazione artigianale.

Il costante sviluppo dell'industria marmifera e l'importanza che il settore acquisisce, porta a sentire l'esigenza di creare degli istituti adibiti all'insegnamento della manipolazione della roccia metamorfica. A Pietrasanta nasce così la volontà di rendere l'attività scultorea oggetto di insegnamento: nel 1843 Vincenzo Santini (1807-1876) adibisce a scuola un'ala del convento di Sant'Agostino, decidendo così di promuovere un corso gratuito di tecniche di scultura e lavorazione del marmo nel pieno centro storico della città.

La vicenda di Vincenzo Santini costituisce un momento di grande importanza nella storia artistica pietrasantina. Avendo iniziato come scalpellino, spinto anche dalla passione per la storia, decide di avvicinarsi all'arte scultorea. Inizialmente si reca in varie città toscane - in particolare Siena, Firenze e Livorno - per poi trovare sede stabile a Roma, città in cui frequenta lo studio dell'artista carrarese Pietro Tenerani, divenendone in seguito allievo presso l'Accademia di San Luca<sup>84</sup>.

Durante il suo soggiorno romano, il Santini si impegna ad omaggiare il Granduca di Toscana - Leopoldo II - realizzando una statua in marmo da innalzare nella città di Pietrasanta (fig. n. 10). Durante la lavorazione al monumento, lo scultore cade da un'alta impalcatura producendosi una frattura della gamba, la quale in seguito gli viene purtroppo amputata. Il terribile incidente segna profondamente l'animo del Santini, fino a che due notabili cittadini versiliesi - Marco Borrini e Giovan Battista Masini - propongono a Leopoldo II di affidare allo scultore la direzione di una scuola destinata all'insegnamento della lavorazione del marmo<sup>85</sup>. Borrini e Masini sostengono infatti che, impegnandosi nella condivisione dell'arte scultorea, il Santini sarebbe riuscito ad accantonare il tragico incidente. Il seravezzino Marco Borrini sostiene inoltre che vi fosse una profonda lacuna di artigiani scultori nell'economia locale della Versilia, la quale avrebbe dovuto essere sanata per non sminuire il rilievo che l'economia del marmo assume in quel periodo.

I notabili versiliesi affermano quindi che:

---

<sup>82</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*, p. 15

<sup>83</sup> Citato in T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*, pp. 155 - 156

<sup>84</sup> Si veda la scheda "Santini Vincenzo" nel Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche, a cura di Capannelli Emilio, Macchi Laura e Morotti Laura (<https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=80256> , ultima consultazione 18/09/2023).

<sup>85</sup> C. Bordoni, A. Laghi, *op. cit.*, p. 14



“il modo per soccorrere il Santini con utile del Municipio, sarebbe quello di mettere a profitto l’industria e l’abilità del medesimo, destinandolo ad insegnare gli elementi di scultura in codesta città, ove per la vicinanza alle cave di Seravezza è da ritenere che molti si rivolgerebbero all’arte di lavorare il marmo con utile del Paese, nel quale sorgerebbero in tal modo in più numero e più abili li sbozzatori di statue e scalpellini di quadro<sup>86</sup>.”

Il governo accoglie il suggerimento dei due cittadini, arrivando così - nel 1842 - all’istituzione di una vera e propria Scuola di Belle Arti. La nuova istituzione può contare sulla collaborazione del pittore Antonio Digerini, il quale propone dei corsi paralleli - ma comunque fondamentali - di pittura, disegno, prospettiva e paesaggio, riuscendo così a fornire un ventaglio di insegnamenti utili per formare a trecentosessanta gradi i futuri artigiani versiliesi<sup>87</sup>.

Il Santini - fondatore e direttore della scuola - decide inoltre di convocare per l’insegnamento delle discipline plastiche, maestri romani e fiorentini che operino in quel determinato settore. Inoltre, consapevole dell’importanza pratica nell’insegnamento di questo mestiere, convoca nella scuola artigiani esperti da disparate parti d’Italia chiedendo di dimostrare agli studenti le varie pratiche del marmo usate nelle diverse città. Nasce in questo modo la prima istituzione di Accademia a Pietrasanta, che nel 1910 prende poi la denominazione di “Scuola di Belle Arti applicate all’Industria” intitolata a Stagio Stagi - scultore pietrasantino - e nel 1918 diventa “Regia Scuola Professionale”.

Nel territorio pietrasantino è inizialmente aperto solo il laboratorio scultoreo di Giuseppe Tomagnini e dei suoi fratelli, ma alla data di apertura della scuola, iniziano l’attività altre undici aziende dedite alla lavorazione artistica del marmo. Il proliferare di studi e laboratori artisti cresce parallelamente al numero di modellatori, scultori ed ornatisti che si formano all’interno della scuola. In un ventennio, la città di Pietrasanta riesce a promuovere la formazione di oltre un centinaio di operai specializzati nella modellazione artistica della roccia metamorfica, istruendo gli artigiani in diverse mansioni appartenenti sempre al settore del marmo.

Gli scultori formati a Pietrasanta operano anche al di fuori della propria terra, permettendo così alla città di vivere una nuova realtà economica fondata sull’affermarsi della lavorazione del marmo. Oltre alla manipolazione diretta dei blocchi grezzi o delle sculture già realizzate in marmo, si giunge alla costituzione di maestranze adibite alla lavorazione di materiali di ausilio per le opere marmoree, come la scultura in creta e la lavorazione dei metalli, della ceramica e del mosaico. A Pietrasanta inizia così ad essere concentrato un numero sempre crescente di botteghe<sup>88</sup>.

Finalmente nel 1849, la statua realizzata dal Santini in onore del Granduca Leopoldo II, viene innalzata con una solenne cerimonia nella piazza di fronte al teatro nel centro di Pietrasanta. L’opera, che tutt’oggi campeggia nello storico punto, presenta originariamente alla base quattro bassorilievi. Le scene raffigurate sono rappresentative di alcuni tratti salienti dell’animo pietrasantino e si articolano in: la bonifica della pianura, il commercio, la Scuola di Belle Arti e le miniere (fig. n. 11, n. 12, n. 13, n. 14). L’ultimo rilievo viene poi rimosso nel 1860,

---

<sup>86</sup> Danilo Orlandi, *La Versilia nel Risorgimento*, Roma, Versilia Oggi, 1976, p. 114

<sup>87</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*, p. 15

<sup>88</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*, p. 16

momento in cui il Granducato diventa parte del Regno d'Italia, per ospitare il decreto dell'Assemblea Toscana che sancisce la fine del precedente governo.

A seguito del plebiscito del 1860 la Toscana viene ufficialmente annessa al Regno Sabauda, ma questo ingresso non comporta radicali cambiamenti. Una delle riforme realizzate dal nuovo governo è però la costruzione di una ferrovia litoranea. Il nuovo collegamento raggiunge nel 1861 Pietrasanta, nel gennaio dell'anno dopo Querceta e - definitivamente - nell'estate del 1864 tutta la Versilia si trova collegata con le città di La Spezia e Genova. La creazione della nuova linea ferroviaria permette una nuova mobilità di persone e merci sia all'interno del territorio versiliese che fuori, facilitando lo scambio di oggetti pesanti che ora possono essere velocemente trasportati nei vari porti attivi della Liguria. L'interesse per la viabilità si fa sempre più concreto e nel 1871 vengono iniziati i lavori per la costruzione di una ferrovia marmifera sopra la città di Carrara. La costruzione risulta terminata nei primi anni '80 dell'Ottocento, portando la nuova linea ad essere l'asse portante del sistema industriale marmifero. Attraverso la nuova tratta si vanno a collegare i "poggi" di cava - ovvero i piazzali dove vengono depositati i blocchi di marmo estratti - alle segherie, ai pontili della marina e alla rete ferroviaria nazionale.

Un anno dopo l'ingresso nel Regno d'Italia, a Pietrasanta nasce la società adibita alla tutela dei diritti e degli interessi degli artigiani locali denominata "Società di Mutuo Soccorso fra gli Artigiani della Città e i Suburbii di Pietrasanta" e - parallelamente - a Seravezza viene fondata la "Società degli Operai per il Mutuo Soccorso nelle Infermità", cui segue - nel 1873 - la "Società di Mutuo Soccorso di Seravezza". Congregazioni analoghe prendono vita anche negli altri borghi della Versilia, andando a recuperare le funzioni un tempo svolte dalle confraternite religiose. Tra queste ultime - nel territorio di Pietrasanta - rimane comunque molto attiva la Confraternita della Misericordia, che nel 1865 viene affiancata dalla Croce Verde<sup>89</sup>.

Le nuove organizzazioni laiche adibite alla tutela dei lavoratori presentano principalmente uno stampo socialista ed anarchico. Nel territorio di Pietrasanta il fenomeno risulta maggiormente attenuato, ma la circolazione delle nuove idee - sociali ed economiche - continua ad esistere soprattutto nei primi decenni del XX secolo. Le associazioni di mutuo soccorso nascono in difesa dei lavoratori all'interno delle miniere e delle cave di marmo, i quali si trovano continuamente esposti a pericolosi incidenti. Infatti, nonostante la crescente meccanizzazione e le nuove tecnologie adoperate in quei settori, molte operazioni continuano ad essere svolte direttamente dagli artigiani e la percentuale di rischio del lavoro in cava e in miniera aumenta esponenzialmente<sup>90</sup>.

Nonostante il pericolo che questi lavori presentano, la vocazione scultorea degli artigiani versiliesi non cessa la sua crescita. A cavallo tra Ottocento e Novecento, iniziano ad essere attivi - tra Pietrasanta e Seravezza - laboratori di marmo di dimensioni sempre più grandi. Questi opifici costituiscono un'importante realtà economica e produttiva del territorio della Versilia, continuando a formare centinaia di lavoratori specializzati nel settore plastico. Spesso, gli artigiani che lavorano in questi settori danno vita a vere e proprie dinastie di operatori scultorei, alcune delle quali continuano tuttora la loro attività artistica nel territorio.

---

<sup>89</sup> La Croce Verde è la derivazione laica della Confraternita della Misericordia. Si tratta di un'organizzazione di volontari, che ha come scopo il mutuo soccorso d'urgenza a feriti e malati. Nasce a Firenze, ma successivamente si diffonde in tutta Italia.

<sup>90</sup> T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*, pp. 151 - 166

Tra la neonata Accademia di Belle Arti, l'industria del marmo e il Comune di Pietrasanta si crea così una sinergia, che ha come obiettivo la perpetua crescita e formazione di personale dedito alla lavorazione artigianale scultorea.

I vari laboratori della Versilia intendono pubblicizzare il proprio lavoro anche attraverso la stampa di *brochures* che illustrano - in varie lingue - le tipologie di opere che è possibile trovare negli opifici. A volte si giunge anche all'invio di bozzetti grafici - sia in china che realizzati tramite la tecnica dell'acquerello - ai possibili committenti: questi modelli forniscono così l'idea base da cui partire per scolpire un'opera unica e personale.

Le botteghe artigiane iniziano così a diffondersi capillarmente nel tessuto urbano della città di Pietrasanta. La struttura architettonica di questi spazi varia a seconda della loro ampiezza; ad esempio gli opifici di dimensioni maggiori sono articolati attorno ad un piazzale - deposito di marmi e opere finite - sul quale si vanno ad affacciare gli uffici amministrativi e i capannoni adibiti alla lavorazione vera e propria dei blocchi.

Al fine di promuovere un'attività sempre più efficiente, le botteghe si organizzano in vari settori, i quali a loro volta si dividono in reparti che corrispondono alle diverse fasi di realizzazione delle sculture. Il lavoro di squadra non rimane però racchiuso in un'unica bottega, bensì artigiani di opifici diversi spesso collaborano in sinergia per soddisfare grandi committenze.

Il mercato artistico versiliese riceve commissioni da molteplici personalità: la nuova borghesia cittadina si fa promotrice di opere ed interventi artistici, così come enti e comitati cittadini promuovono i monumenti pubblici e musei e gallerie italiane patrocinano opere di stampo classico per i loro ambienti espositivi. Nonostante la varietà di committenti, i principali progetti di sculture, elementi architettonici ed arredi sono richiesti dalle varie confraternite religiose.

Al fine di rendere ulteriormente appetibili le sculture realizzate negli opifici pietrasantini, si propone l'avvio della lavorazione dei metalli. Inizialmente questi nuovi materiali vengono adoperati ad ornamento della statuaria di marmo e solo successivamente otterranno una personale "dignità" artistica.

Della formazione di queste maestranze specializzate continua a prendersi carico l'Accademia di Belle Arti. Sul finale dell'Ottocento si arriva a predisporre una nuova sezione dedicata alla lavorazione artistica dei metalli, in particolare del ferro. La Scuola inizialmente insegna la produzione di oggetti in bronzo destinati ad ornare opere marmoree - come tombe e monumenti cimiteriali - anche utilizzabili come arredi interni di chiese.

La prima reale officina - diventata poi Fonderia Artistica - è quella dei fratelli Tesconi. La storica fucina apre le sue porte alla fine dell'Ottocento e, inizialmente, si occupa della riparazione di diverse parti meccaniche. Negli anni seguenti il laboratorio, in sintonia con la vocazione artistica propria della Versilia, inizia a sperimentare e sviluppare la produzione scultorea del bronzo. Progressivamente, i maestri di bottega che si formano e maturano all'interno della Fonderia Tesconi aprono e dirigono nuovi opifici, i quali si vanno ad aggiungere a quelli già presenti nel territorio toscano<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*, p. 28

## 2.4 Pietrasanta: la “Piccola Atene” contemporanea

Nei primi decenni del XX secolo, il turismo balneare diventa la moda di tutta la penisola italiana. Il nuovo sfizio appartiene inizialmente all'aristocrazia e alle classi borghesi agiate, ma la nuova situazione di unità della Penisola permette anche ai ceti popolari di vivere la villeggiatura estiva tramite l'istituzione delle colonie balneari. L'ingresso nel Regno d'Italia aiuta la Versilia ad ammodernare la sua viabilità attraverso l'estensione delle linee ferroviarie e delle tramvie locali - inizialmente a vapore e successivamente elettriche. Queste riforme consentono, nei primi decenni del Novecento, un incremento dell'attrattività turistica del territorio stesso. Le principali promotrici di questo genere di interventi sono le aziende inglesi che, dopo essersi stabilite nei borghi toscani ed aver conosciuto le ricchezze di questi territori, finanziano varie riforme per favorirvi il decollo del turismo.

Si assiste così in questo periodo allo sviluppo di luoghi come Viareggio, Lido di Camaiore, Marina di Pietrasanta e Forte dei Marmi. La Versilia diventa meta ambita da scrittori, artisti, musicisti, attori di cinema e teatro, iniziando a classificarsi come vitale luogo di mondanità. Le varie città iniziano ad offrire nuovi frivoli svaghi, ma l'anima di Pietrasanta non viene turbata da questo cambiamento di interessi. Il borgo pietrasantino rimane saldamente ancorato alle sue tradizioni e alla sua vocazione artistica, continuando ad incentrare la propria economia sulla lavorazione del marmo e la fusione artistica del ferro. Il turismo che prende piede a Pietrasanta si presenta per questo con una fisionomia particolare e si classifica come soggiorno elitario per intellettuali e conoscitori. Coloro che scelgono di frequentare il borgo sono richiamati dalla fama delle cave di marmo, dalle fonderie artistiche e i laboratori di scultura, oltre che dalle bellezze naturali che fanno da scenografia alla città<sup>92</sup>.

Le attività turistiche progrediscono riuscendo a fornire anche a Pietrasanta - come agli altri borghi toscani - generosi introiti. La situazione economica non è però stabile: i momenti di crisi sono ricorrenti e spesso conseguenti a periodi di recessione e stagnazione economica mondiale. Le botteghe artigiane di Pietrasanta tentano di difendersi da queste circostanze tramite la ricerca di nuovi mercati per le opere e l'ammodernamento dell'organizzazione dei settori nei vari opifici. Il clima di questo periodo si connota in maniera principalmente positiva per la popolazione versiliese, ma l'ingresso nella Prima Guerra Mondiale costringe le aziende e i laboratori dislocati nel territorio ad un'interruzione forzata delle attività.

La scelta di prendere parte al conflitto porta ad una presa di consapevolezza: per far fronte al combattimento è necessario un sacrificio generale della popolazione. Il governo italiano viene abilitato al controllo della produzione industriale in modo da assicurare rifornimenti di vario genere all'Esercito e alla Marina. Le autorità italiane cercano di sostenere i costi del conflitto mondiale tramite la militarizzazione della produzione, la quale porta alla regolamentazione delle quantità e del genere di merce prodotta. Questa svolta industriale dell'intera penisola italiana permette il confronto con la nuova guerra moderna ed industriale, assolvendo al compito di rifornire l'esercito<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*, pp. 166 - 185

<sup>93</sup> Cfr. pagina web su [Mobilitazione Industriale - Fondazione Giangiacomo Feltrinelli](https://fondazionefeltrinelli.it/mobilitazione-industriale/), sul sito della Fondazione Giangiacomo Feltrinelli (<https://fondazionefeltrinelli.it/mobilitazione-industriale/>, ultima consultazione: 17\09\2023).

A conflitto terminato, le attività artigianali pietrasantine - seppur con gravi difficoltà - tentano un recupero delle committenze precedenti. Le opere che principalmente vengono richieste ai vari opifici o si collegano all'arte sacra o alle commemorazioni di guerra; in particolare, le richieste riguardano monumenti ai caduti, restauri e ricostruzioni di edifici bombardati.

Siamo intanto entrati nel ventennio fascista. Nel 1926 Mussolini istituisce la "quota novanta", ovvero la rivalutazione della lira italiana nei confronti della sterlina<sup>94</sup>. Questa operazione porta ad una feroce diminuzione delle commissioni estere, le quali con il successivo crollo della borsa di Wall Street del '29 subiscono un ulteriore arresto. Le commissioni di beni di lusso cominciano così a scemare, innescando una generale preoccupazione per i rientri economici che questa categoria di prodotti riesce a dare all'Italia. La mancanza di queste entrate viene però compensata dalla crescente domanda di opere proveniente dal Regime Fascista, che considera il fascinoso marmo bianco apuano un materiale nobile e privilegiato. I laboratori scultorei di Pietrasanta e Carrara trovano così proficuo giovamento da questo nuovo interesse del governo, arrivando alla realizzazione di diverse sculture che poi diventano proprietà del Palazzo della Civiltà Italiana a Roma<sup>95</sup>.

La smilitarizzazione dell'industria e la conseguente ripresa delle attività artigianali, dà al governo italiano la possibilità di interessarsi nuovamente alla questione stradale e di collegamento della Penisola. Nel 1933 Mussolini istituisce i "treni popolari": una ferrovia di questa tipologia permette di connettere la città di Pietrasanta al piccolo borgo di Levigliani - frazione del comune di Stazzema - passando attraverso Forte dei Marmi e Arni. Contemporaneamente a questo intervento di collegamento, un'ulteriore riforma atta a favorire il transito di persone è la realizzazione di un'autostrada finalizzata a collegare l'interno della Toscana con la Versilia. Il progetto, avviato nel 1928, progredisce velocemente e nell'estate 1933 si inaugura l'autostrada che da Firenze conduce a Viareggio (attuale A11). Il turismo balneare versiliese beneficia naturalmente di questi interventi stradali e ferroviari, che continuano a facilitare l'entrata nella regione di una variopinta categoria di persone. Al fine di favorire una piacevole permanenza ai visitatori, la Versilia inizia a dotarsi di alberghi di lusso, eleganti negozi e ristoranti, cercando di incentivare il numero di turisti anche tramite l'apertura dei primi locali notturni. Tuttavia, non tutte le cittadine versiliesi abbracciano questo modello di turismo: località come Pietrasanta e Carrara ricercano piuttosto la soddisfazione dei propri visitatori attraverso l'unione dell'industria del marmo e di quella turistica. Iniziano così le prime visite alle cave e agli opifici degli artigiani, portando ad un'ulteriore sedimentazione della personalità artistica di questi centri.

Il periodo di ritrovato benessere viene nuovamente interrotto dall'ingresso dell'Italia nel secondo conflitto mondiale. Le conseguenze della decisione si riflettono pesantemente su tutta la penisola e anche alla Versilia, a causa della sua posizione geografica, è inferta una ferita destinata a non rimarginarsi.

---

<sup>94</sup> Cfr. "Quota 90", in *Dizionario di Economia e Finanza*, Roma, Treccani, 2012 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/quota-90\\_%28Dizionario-di-Economia-e-Finanza%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/quota-90_%28Dizionario-di-Economia-e-Finanza%29/), ultima consultazione: 17\08\2023)

<sup>95</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*, pp. 35 - 48

Una volta che l'Italia riconosce l'impossibilità di continuare la guerra, il giorno 8 settembre 1943 si arriva alla dichiarazione di armistizio da parte del maresciallo Badoglio. A seguito di quella data, gli eserciti tedeschi in ritirata, decidono di stabilirsi lungo la Linea Gotica<sup>96</sup>. Con questo termine si intende la linea difensiva che l'esercito tedesco erige dalle Alpi Apuane attraverso l'Appennino tosco-emiliano, fino a quello emiliano-romagnolo<sup>97</sup> e che rappresenta l'estrema posizione di difesa lungo il fronte europeo meridionale. Nella nuova situazione di conflitto, il territorio versiliese diventa così il palcoscenico di crudeli violenze. Una terribile serie di eccidi si verifica in vari borghi della Toscana, tra cui quello di Le Mulina, di Sassaia, di Molino Rosso e quello, particolarmente efferato, di Sant'Anna di Stazzema: si tratta di uno degli episodi più sanguinosi che si annoverano nel territorio. Fautore del crimine di guerra è un reparto di SS che - accanendosi sulla popolazione del piccolo villaggio - porta alla morte di 560 civili, tra cui 130 bambini. A cavallo tra il 1944 e il 1945 le Alpi Apuane continuano ad essere teatro di ulteriori vicende belliche, portando molti operai e cittadini ad entrare nelle file della Resistenza.

L'Italia esce distrutta dal conflitto: la fame sofferta e le distruzioni concretamente percepite ogni giorno, portano la Nazione ad una necessaria presa di coscienza della sua situazione e - parallelamente - ad una faticosa ripartenza. La ripresa nell'immediato secondo dopoguerra è lenta e tortuosa, causando a molti settori industriali una diminuzione della produzione e un conseguente abbassamento delle entrate<sup>98</sup>.

I laboratori artistici di Pietrasanta subiscono varie modifiche: dal numero molto elevato di maestri artigiani del passato, si passa ad opifici di dimensioni minori, che continuano poi a ridimensionarsi ogni volta che subentra una fase di crisi. Parallelamente alla disgregazione dei precedenti laboratori scultorei, si assiste anche all'aumento del prezzo della manodopera: fattore che conduce al licenziamento di numerosi artigiani. La reazione a questi mutamenti è un aumento del numero di botteghe che, riducendo le loro dimensioni e il personale all'opera, iniziano a disseminarsi in vari spazi del centro storico pietrasantino e nella fascia di territorio adiacente.

Nonostante l'iniziale difficoltà generalizzata, le aziende artigiane vedono poi in questi anni un aumento degli artisti che - da varie parti di Italia - giungono nei laboratori di Pietrasanta. I nuovi artisti emergenti decidono infatti di affidarsi alle sapienti mani delle maestranze pietrasantine al fine di rendere concreti i bozzetti da loro ideati. I documenti che si sono conservati mostrano come il lavoro manuale dell'artigiano inizi ad essere avvalorato dagli artisti, i quali confidano nella figura del maestro di bottega e gli riconoscono il ruolo di vero e proprio collaboratore, capace di interpretare insieme allo scultore il soggetto dell'opera.

Le botteghe di Pietrasanta rinnovano l'educazione artistica degli aspiranti artigiani e - tramite una formazione più vasta e meno settoriale - nei laboratori si arriva alla sola distinzione tra sbizzatore, smodellatore e scultore. I giovani desiderosi di entrare in bottega, frequentano la Scuola di Belle Arti di Pietrasanta e completano la loro educazione tecnica e manuale tramite l'apprendistato in una bottega. Una volta diventati artigiani, si avvia il lavoro effettivo

---

<sup>96</sup> T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*, pp. 166 - 185

<sup>97</sup> Cfr. pagina web su [La Linea Gotica | ANPI](https://www.anpi.it/libri/la-linea-gotica), sul sito dell'Associazione Italiana Partigiani d'Italia (<https://www.anpi.it/libri/la-linea-gotica>, ultima consultazione: 17\08\2023)

<sup>98</sup> T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*, pp. 166 - 185

all'interno delle diverse botteghe e - dopo anni di esperienze - si può arrivare all'apertura di un personale laboratorio.

I borghi della Versilia, nella seconda metà degli anni Cinquanta, assistono all'avvio di un profondo cambiamento nel rapporto tra arte ed artigianato. I maestri di bottega si trovano ad essere spettatori di una trasformazione delle esigenze culturali, le quali portano conseguentemente ad un cambiamento degli oggetti di interesse nel mercato delle opere d'arte. Il mutamento in atto conduce ad una lenta e progressiva crisi della lavorazione in bottega. Gli artigiani devono fronteggiarsi con il nuovo gusto popolare, il quale decreta l'avvio della decadenza della statuaria classica - molto in voga tra le due guerre - e porta alla commissione di opere d'arte dotate di un maggiore livello di sobrietà, soprattutto per quanto concerne gli arredi liturgici<sup>99</sup>. La ricercata austerità all'interno degli spazi di culto deriva anche dai nuovi precetti elargiti dal Concilio Vaticano II (1962). La consulta ecclesiastica si riunisce al fine di rinnovare le normative che regolano il decoro all'interno degli edifici sacri, andando di riflesso a dettare delle limitazioni alle realizzazioni artistiche<sup>100</sup>. Le nuove caratteristiche perseguite dalla committenza religiosa, sommate alla necessità di eliminare l'eccesso dagli spazi adibiti al culto, porta ad una conseguente diminuzione delle richieste di opere sacre<sup>101</sup>.

Il cambiamento del gusto va ad influire anche sulla scelta dei materiali richiesti per la realizzazione delle opere. Durante gli anni del Regime fascista, si è visto come Mussolini ambisse a paragonare il suo governo alle mitiche epoche "classiche" e, per fare questo, utilizzasse propagandisticamente anche la scelta del materiale per la realizzazione di opere d'arte. La materia largamente utilizzata dal Duce è il marmo<sup>102</sup>, il quale viene spesso privilegiato dai regimi totalitari del secolo per la realizzazione di opere d'arte, ma che adesso - a seguito delle due Guerre Mondiali - viene declassato a favore di altre tipologie di medium artistico. Il rifiuto attuato nei confronti della roccia metamorfica è prettamente ideologico e lascia spazio all'introduzione in scultura di innovativi materiali che rendono il lapideo desueto<sup>103</sup>.

Questo allontanamento dal marmo porta all'emergere della fonderia artistica all'interno del panorama pietrasantino. Abbiamo visto che una prima pionieristica fucina nasce sul suolo della Versilia già a fine Ottocento: è la Fonderia Tesconi, fondata nel 1885 dai fratelli Enrico e Giovanni Tesconi<sup>104</sup>. Ma è nel dopoguerra che prende avvio una produzione che può far parlare oggi di tradizione artistica della lavorazione del metallo. Nel 1957 apre, nel centro storico della città, la Fonderia Tommasi & Vignali: l'opificio si avvicina subito agli artisti contemporanei, diventando ben presto un vivace crocevia di scultori italiani e stranieri. Il bronzo adesso acquisisce un rilievo diverso nel mondo artistico pietrasantino: distaccandosi dalla mera funzione di ornamento al marmo, diventa il materiale usato per la realizzazione di sculture vere

---

<sup>99</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*, pp. 35 - 48

<sup>100</sup> C. Bordoni, A. Laghi, *op. cit.*, p. 30

<sup>101</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*, pp. 35 - 48

<sup>102</sup> C. Bordoni, A. Laghi, *op. cit.*, p. 30

<sup>103</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*, p. 35

<sup>104</sup> Cfr. pagina web su [fonderia TESCONI ENRICO & GIOVANNI \(1885-2000\). Laboratori in Collezione | Museo dei Bozzetti](http://www.museodeibozzetti.it/assets/files/mdb/collezione/laboratori/s000043.php) sul sito online del Museo dei Bozzetti di Pietrasanta (<http://www.museodeibozzetti.it/assets/files/mdb/collezione/laboratori/s000043.php> , ultima consultazione: 17\09\2023)

e proprie. Artisti da tutto il mondo iniziano ad avvicinarsi agli opifici versiliesi e a commissionare importanti opere agli artigiani locali. I bozzetti delle sculture continuano nel tempo ad aumentare la loro complessità sia nelle forme che nell'esecuzione fisica dell'opera, ma l'altissimo livello di specializzazione degli operai toscani rende possibile - di volta in volta - la buona riuscita del progetto. Da questo momento in avanti le fonderie artistiche continuano a svilupparsi, diventando degli spazi indipendenti rispetto ai laboratori del marmo. In questo periodo si inizia inoltre a prediligere l'uso del bronzo rispetto ad altri materiali anche per la possibilità che la fusione concede nel riprodurre più esemplari dell'opera ideata. Il numero sempre crescente di artisti che mette piede a Pietrasanta, introduce nel territorio nuovi stimoli e nuove conoscenze tecniche ed artigianali<sup>105</sup>.

Oltre al materiale, a cambiare è anche la formazione per i giovani che vogliono avvicinarsi allo studio del lavoro artigianale. La Scuola di Belle Arti, istituita per accrescere la sapienza tecnica e la sicurezza nella lavorazione scultorea del marmo, a seguito della Seconda Guerra Mondiale riforma il suo ordinamento. Nel 1961 vi è la trasformazione della Scuola in Istituto d'Arte: cambiamento che produce una diminuzione della componente tecnica nella formazione, a favore di una maggiore conoscenza teorica. Il clima che artisti e artigiani vivono è florido e creativo, le commissioni aumentano di importanza consentendo agli artigiani di accrescere la loro esperienza e conoscenza nella manipolazione dei materiali scultorei.

Il clima culturale di Pietrasanta vive adesso una nuova stagione: scultori internazionali e artigiani versiliesi iniziano ad entrare in contatto tra di loro, sviluppando proficue connessioni che conducono al confronto tra personalità di spicco della scultura mondiale. Gli artisti - italiani e stranieri - data la capacità tecnica e la sensibilità artistica dei maestri di bottega, iniziano a frequentare assiduamente gli spazi usati per la lavorazione scultorea. Gli artisti scelgono di vivere e lavorare a stretto contatto con gli artigiani versiliesi, portando il lavoro d'équipe a fondarsi su una solida base di fiducia reciproca tra ideatore e artefice manuale. Ogni personalità che prende parte alla realizzazione della scultura ha ora un riconoscimento specifico e maggiore, arrivando così a dar sempre più dignità alla lavorazione artigianale.

“In questa fase di ricerca gli artisti chiedono ad esempio di utilizzare, nell'esecuzione della scultura, macchine per il taglio e la lavorazione industriale, o di sperimentare utensili diversi nel trattamento delle superfici. Queste richieste sovvertono la tradizionale organizzazione del lavoro che delegava le decisioni di natura tecnica al laboratorio ed attivano un rapporto di collaborazione e reciproca influenza fra artista ed artigiano<sup>106</sup>.”

L'artista segue l'artigiano nella lavorazione - e viceversa - dalla nascita dell'idea creativa, alla collocazione finale dell'opera.

"Gli artisti trovano negli artigiani capacità tecnica e sensibilità artistica, nei laboratori spazi e macchinari adeguati, nel confronto con altri scultori stimoli creativi: l'ambiente stesso diventa momento di ispirazione.<sup>107</sup>"

---

<sup>105</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*, p. 36

<sup>106</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*, p. 36

<sup>107</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*, p. 38



Molti scultori che iniziano a lavorare all'interno delle botteghe versiliesi decidono in questi anni di trasferire la loro residenza nella città di Pietrasanta o - altrimenti - di trascorrere abitualmente svariati mesi dell'anno all'interno del borgo versiliese. La città vive un clima di rinnovato fermento artistico, che - nei decenni successivi - porta all'apertura di nuovi laboratori e cooperative artigiane. In questo periodo la città di Pietrasanta diviene la culla per la realizzazione di svariate opere monumentali che, una volta eseguite sul territorio toscano, sono destinate a spazi pubblici in tutta Europa. La nuova mobilitazione di artisti, opere e artigiani permette di diffondere nel mondo il nome di Pietrasanta, la quale viene descritta come luogo privilegiato per la produzione scultorea<sup>108</sup>.

Nei primi anni Sessanta si assiste anche ad una generale ripresa economica da parte dell'Occidente e - con il nuovo clima di benessere generale - anche l'industria artigianale vive una fase di crescita nella produzione, tanto che nel 1970 viene creato il "Consorzio degli Artigiani del Marmo di Pietrasanta": si tratta di un'organizzazione finalizzata alla tutela degli interessi di tutti i lavoratori specializzati della zona.

In seguito al boom economico di questi anni, la Versilia inizia a trovarsi sotto i riflettori del turismo. Le città del territorio versiliese diventano ora meta ambita dalla massa, portando il territorio a beneficiare economicamente di questo nuovo interesse nei loro confronti. Alcune città - come Forte dei Marmi e Viareggio - iniziano ad essere conosciute in tutta Italia come "capitali della mondanità", diventando ben presto luoghi di villeggiatura famosi per la vita notturna e i locali eleganti.

Pietrasanta - come già detto prima - rimane prevalentemente oggetto di un turismo di "nicchia", che favorisce l'entrata nel territorio di persone interessate all'arte e alle bellezze naturali della zona. La città rimane fedele alla sua storica identità - sia culturale che artistica - continuando a richiamare, all'interno delle sue mura, scultori dalla fama internazionale, tra cui si ricordano: Hans Arp, Fernando Botero, César, Pietro Cascella, Sandro Chia, Pietro Consagra, Salvador Dalí, Folon, Giacomo Manzù, Marino Marini, Francesco Messina, Juan Mirò, Igor Mitoraj, Henry Moore, Costantino Nivola, Isamu Noguchi, Giò e Arnaldo Pomodoro, Ivan Theimer, Giuliano Vangi, Kan Yasuda, Beverly Pepper e molti altri<sup>109</sup>. Nella seconda metà del Novecento scultori internazionali e antiche tradizioni di bottega convivono nella città, portando Pietrasanta ad essere globalmente riconosciuta come uno dei centri più importanti per la lavorazione artistica del marmo, del bronzo e della pietra. Il nuovo riconoscimento della città è provato dall'appellativo di "Piccola Atene" che inizia a diffondersi in questo periodo, valorizzandola come florido crocevia di artisti.

Parallelamente, la città di Pietrasanta inizia ad assumere la connotazione di un museo a cielo aperto. Molti artisti che decidono di lavorare nei laboratori versiliesi, infatti, omaggiano la città attraverso la donazioni di loro opere, le quali vengono disseminate per le strade, nelle piazze e negli angoli del centro storico di Pietrasanta. L'amministrazione locale promuove svariate mostre in tutto il territorio, cercando di sfruttare al massimo le potenzialità della zona. Normalmente ad ospitarle è Piazza del Duomo, scelta anche per il pregevole effetto estetico dato dal connubio tra una cornice architettonica medievale e rinascimentale e le opere scultoree contemporanee esibite. Ulteriore luogo adibito all'esposizione temporanea di opere è il Centro

---

<sup>108</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*, pp. 35 - 48

<sup>109</sup> Cinzia Nepi, Alessia Lupoli, *Guida di Pietrasanta*, Edizioni Monte Altissimo, Pietrasanta, 2023

Culturale “Luigi Russo”, costituito dalla trecentesca Chiesa di Sant’Agostino e dalle sale del Chiostro adiacente (fig. n. 15, n. 16, n. 17), a cui in estate si uniscono la Villa e Parco de La Versiliana a Marina di Pietrasanta<sup>110</sup>. L’intensa attività espositiva favorisce, accanto ai nomi di più ampia risonanza, la presentazione di artisti di provenienza locale come segno della vivacità artistica della zona. Per restituire un’idea delle mostre che si svolgono negli spazi della città, di seguito un elenco che comprende alcune mostre degli ultimi dieci anni: *Fernando Botero: Disegnatore e Scultore*; a cura del Professore Alessandro Romanini - Centro arti Visive di Pietrasanta (da luglio a settembre 2012)<sup>111</sup>, *La Francigena: Arte Pittorica, Arte Plastica*; collettiva organizzata da Fondazione CAV Pietrasanta, le opere esposte hanno partecipato al concorso: *LA FRANCIGENA DELL’ARTE: CONCORSO DI ARTE PITTORICA E ARTE PLASTICA* (settembre 2019),<sup>112</sup> *Il Meccano: Tano Pisano*; a cura di Enrico Mattei (da settembre 2021 a febbraio 2021),<sup>113</sup> *Wonder of Love: Marco Cornini*; a cura di Angelo Crespi (da luglio a settembre 2022),<sup>114</sup> *REWIND*; a cura di Roberto del Chiaro (da agosto 2022 a settembre 2023). La Fonderia D’Arte MASSIMO DEL CHIARO, ha progettato un’esposizione subacquea temporanea in occasione del cinquantesimo anniversario del ritrovamento dei Bronzi di Riace: dopo aver realizzato delle copie esatte dei bronzi, queste sono state posizionate sul fondale marino al fianco del Pontile di Marina di Pietrasanta. In occasione dell’anniversario, gli spettatori possono ammirare le copie in bronzo realizzate tra il 1990 e il 1995 dalla Fucina Artistica pietrasantina<sup>115</sup>.

Le mostre e le opere permanentemente esposte nel centro storico, le numerose gallerie d’arte contemporanea, gli studi del marmo e le fonderie artistiche disseminate nel territorio e visitabili costituiscono dunque l’ossatura di un’offerta artistica e turistico-culturale di notevole valore<sup>116</sup>.

---

<sup>110</sup> Cfr. pagina web su [Mostre | Museo dei Bozzetti](http://www.museodeibozzetti.it/asseti/files/mdb/collezione/laboratori/s000043.php) sul sito online del Museo dei Bozzetti di Pietrasanta (<http://www.museodeibozzetti.it/asseti/files/mdb/collezione/laboratori/s000043.php>, ultima consultazione: 17\09\2023)

<sup>111</sup> Cfr. pagina web sulla Mostra di Fernando Botero ([http://www.museodeibozzetti.it/it/home/le-attivita-culturali/eventi/mostre/2012/fernando\\_botero\\_disegnatore\\_e\\_scultore?searched=Fernando+Botero&advsearch=oneword&highlight=ajaxSearch\\_highlight+ajaxSearch\\_highlight1+ajaxSearch\\_highlight2](http://www.museodeibozzetti.it/it/home/le-attivita-culturali/eventi/mostre/2012/fernando_botero_disegnatore_e_scultore?searched=Fernando+Botero&advsearch=oneword&highlight=ajaxSearch_highlight+ajaxSearch_highlight1+ajaxSearch_highlight2)) sul sito online del Museo dei Bozzetti di Pietrasanta (<http://www.museodeibozzetti.it/asseti/files/mdb/collezione/laboratori/s000043.php>, ultima consultazione: 17\09\2023)

<sup>112</sup> Cfr. pagina web su [La Francigena | Museo dei Bozzetti](http://www.museodeibozzetti.it/asseti/files/mdb/collezione/laboratori/s000043.php) sul sito online del Museo dei Bozzetti di Pietrasanta (<http://www.museodeibozzetti.it/asseti/files/mdb/collezione/laboratori/s000043.php>, ultima consultazione: 17\09\2023)

<sup>113</sup> [Il Meccano | Museo dei Bozzetti](http://www.museodeibozzetti.it/asseti/files/mdb/collezione/laboratori/s000043.php) sul sito online del Museo dei Bozzetti di Pietrasanta (<http://www.museodeibozzetti.it/asseti/files/mdb/collezione/laboratori/s000043.php>, ultima consultazione: 17\09\2023)

<sup>114</sup> [Wonder of Love | Museo dei Bozzetti](http://www.museodeibozzetti.it/asseti/files/mdb/collezione/laboratori/s000043.php) sul sito online del Museo dei Bozzetti di Pietrasanta (<http://www.museodeibozzetti.it/asseti/files/mdb/collezione/laboratori/s000043.php>, ultima consultazione: 17\09\2023)

<sup>115</sup> Cfr. pagina web sulla Mostra “REWIND”, progetto per il cinquantesimo anniversario del ritrovamento dei Bronzi di Riace (<https://www.delchiaro.com/notizia-en.php?id=24>) sul sito online della Fonderia D’Arte MASSIMO DEL CHIARO (<https://www.delchiaro.com/index.php>, ultima consultazione: 17\09\2023)

<sup>116</sup> T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*, pp. 166 - 185

### 3. La fonderia artistica della “Piccola Atene”

Al fine di riconnettersi al percorso dei capitoli precedenti sulla storia e la vocazione artistica di Pietrasanta, in quest’ultimo capitolo si cerca di realizzare un’analisi diacronica della lavorazione artistica del bronzo. La ricerca inizia con una presentazione generale della lavorazione del bronzo a livello artistico e delle metodologie e degli strumenti che si possono utilizzare. Nella seconda parte del capitolo si ripercorre l’evoluzione storica ed artistica subita dalle fonderie d’arte di Pietrasanta, con un affondo finale sulla figura di Igor Mitoraj, scultore polacco di fama internazionale e cittadino onorario della località versiliese.

#### 3.1 Storia e tecnica della lavorazione del bronzo

« I met a traveller from an antique land,  
Who said—“Two vast and trunkless legs of stone  
Stand in the desert. . . . Near them, on the sand,  
Half sunk a shattered visage lies, whose frown,  
And wrinkled lip, and sneer of cold command,  
Tell that its sculptor well those passions read  
Which yet survive, stamped on these lifeless things,  
The hand that mocked them, and the heart that fed;  
And on the pedestal, these words appear:  
My name is Ozymandias, King of Kings;  
Look on my Works, ye Mighty, and despair!  
Nothing beside remains. Round the decay  
Of that colossal Wreck, boundless and bare  
The lone and level sands stretch far away.” »<sup>117</sup>

Il sonetto di Percy Bysshe Shelley (1792-1822) viene composto nel 1817 e pubblicato l’anno successivo sulla rivista “The Examiner”. L’occasione che porta alla scrittura della poesia è l’acquisizione - da parte del British Museum di Londra - della scultura eretta in memoria del faraone Ramses II. Shelley, in competizione con il poeta-amico Horace Smith, scrive un sonetto che ha come soggetto la gloria passata del grande tiranno. La sua opera si incentra sulla labilità del tempo e delle cose, poeticamente espressa tramite l’immagine del colosso egizio in rovina, sommerso dal potere annientatore della sabbia<sup>118</sup>. La poesia descrive, di conseguenza, gli effetti dello scorrere del tempo sui monumenti stessi e sui valori che questi rappresentano. Il poeta rintraccia, nei versi del componimento, il rapporto che intercorre tra l’artista e la sua creazione: l’artefice può vivere per sempre, eternizzando nella sua opera d’arte - letteraria, plastica o pittorica che sia - i moti del suo animo<sup>119</sup>.

---

<sup>117</sup> Cfr. Percy Bysshe Shelley, *Ozymandias*, in Giuseppe Cordoni (a cura di), *Pietrasanta. Poesia della scultura*, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi Editori, 2012

<sup>118</sup> Cfr. pagina web su [Percy Bysshe Shelley, “Ozymandias” | Astarte Edizioni](https://astarteedizioni.it/) sul sito online di Astarte: casa editrice dedicata alla valorizzazione della cultura mediterranea e del suo patrimonio materiale e immateriale, umano, storico, letterario e artistico (<https://astarteedizioni.it/>, ultima consultazione: 18\09\2023)

<sup>119</sup> Cfr. pagina web su [Ozymandias by Percy Bysshe Shelley | Poetry Foundation](https://www.poetryfoundation.org/poems/44354/ozymandias) sito online fondato nel 2003 dall’evoluzione della Modern Poetry Association, quest’ultima fondata nel 1941 per

Scolpire - come disegnare e dipingere - è un'attitudine artistica annoverata tra le attività umane più antiche<sup>120</sup>. Gli uomini - ancora in assenza di un linguaggio compiuto - utilizzano le figure per veicolare dei messaggi. All'interno delle caverne e di altri ripari naturali, abbiamo "documenti" che ci attestano come - da sempre - l'umanità abbia sviluppato un radicato bisogno di comunicare. Al fianco di questa necessità espressiva, si riscontrano un attaccamento nei confronti del sacro e un'attrazione per la bellezza. Tutti questi sono elementi che hanno portato l'uomo ad affermare la propria presenza - fisica e spirituale - in un contesto ambientale particolarmente inospitale<sup>121</sup>.

Il passaggio attraverso i diversi periodi storici ha oggi condotto ad un enorme grado di sviluppo tecnologico nel settore artistico. La maggiore presenza di macchinari nei luoghi adibiti alla creazione di opere d'arte non ha però eliminato il lavoro artigianale, il quale rimane infatti una parte preponderante della genesi artistica<sup>122</sup>.

Tra le varie forme artistiche è tutt'oggi dominante la tecnica del disegno. Quest'ultima si classifica come una metodologia comunicativa, che permette di indagare aspetti poetici e concettuali della forma grafica. Il disegno autonomo può essere specchio di riflessioni e sentimenti, ma può essere sfruttato anche come base di riferimento per la progettazione di un'ulteriore opera plastica o pittorica. Quest'ultima tipologia disegnativa, denominata "schizzo", si distingue per il suo atteggiamento progettuale. Lo studio grafico di progettazione si costituisce di una serie di schizzi figurativi - rappresentati in pianta e, se necessario, in alzato e in prospettiva - che permettono l'analisi, da varie angolazioni, delle sagome che compongono l'opera da realizzare. Tramite la tecnica del disegno, si possono così indagare vari elementi costitutivi dell'opera, come la scelta dei materiali, la dimensione e la tecnica di realizzazione, ma anche il contesto in cui questa può essere installata e gli strumenti adeguati per realizzarla<sup>123</sup>.

Il disegno è quindi una parte fondamentale anche per la lavorazione scultorea, infatti - per la rapidità d'esecuzione e l'esiguo costo di realizzazione - permette all'artista di visionare analiticamente le singole parti che vanno a comporre la sua opera tridimensionale<sup>124</sup>. A seguito della trasfigurazione grafica dell'opera plastica, si giunge alla realizzazione del bozzetto della scultura. In questa fase si arriva a concretizzare gli elementi studiati all'interno delle opere grafiche e si inizia a costruire tridimensionalmente la scultura. Il bozzetto è una prima realizzazione - in forme ridotte - dell'opera finita, il quale viene utilizzata per indagare ulteriormente le scelte da perseguire nella scultura finale. Il numero di bozzetti che possono essere eseguiti varia a seconda delle modifiche e degli studi che è necessario condurre

---

sostenere la pubblicazione della rivista Poetry (<https://www.poetryfoundation.org/>, ultima consultazione: 18\09\2023)

<sup>120</sup> Marco Alberto De Poi, *Corso di Scultura: legno, marmo, fusioni*, Giovanni De Vecchi Editore, Milano, 1995, p. 7

<sup>121</sup> Cfr. pagina web su [L'arte della preistoria: dipinti e graffiti rupestri del Paleolitico](https://www.artesvelata.it/) sul sito divulgativo online di Giuseppe Nifosi: storico dell'arte e dell'architettura e docente di storia dell'arte. (<https://www.artesvelata.it/>, ultima consultazione: 18\98\2023)

<sup>122</sup> M. A. De Poi, *op. cit.*, p. 7

<sup>123</sup> Pino di Gennaro, *I modi della scultura : figura modellata, ornato modellato, discipline plastiche, materiali, strumenti e tecniche*, Editore Ulrico Hoepli, Milano, 1997, pp. 17 - 21

<sup>124</sup> P. Di Gennaro, *op. cit.*, p. 17

sull'opera. A causa della possibile esigenza di eseguire un maggior numero di prove, solitamente il bozzetto viene realizzato tramite materiali "poveri", come il gesso<sup>125</sup>. Nel finale, il riscontro tra l'opera plastica terminata e il bozzetto iniziale porta alla luce i cambiamenti del progetto attuati dallo scultore in fase di realizzazione<sup>126</sup>.

Siamo giunti ad intercettare quale sia la funzione del disegno nella realizzazione di un'opera plastica, ma cosa intendiamo con quest'ultimo termine?

Al fine di definire cosa sia una scultura, possiamo analizzare le singole parti che la caratterizzano. Quando parliamo di "opera scultorea" ci colleghiamo subito al concetto di "massa", il quale - a sua volta - è collegabile al termine "volume". Attraverso queste due locuzioni si arriva spesso ad identificare *tout court* la scultura stessa. Questo atteggiamento non è del tutto erraneo, ma è dall'incontro di massa, volume e spazio che possiamo intercettare la peculiare caratteristica dell'opera scultorea. Il termine "spazio" identifica la quantità di vuoto che troviamo attorno alla forma o dentro ad essa nel caso l'opera presenti delle cavità. Il vuoto non è un elemento accessorio, bensì costituente dell'opera plastica stessa<sup>127</sup>: lo spazio libero attorno alla statua - assieme all'incidenza della luce su quest'ultima - ci aiuta infatti a definire le sagome che vanno a comporre l'opera. Nelle sculture, la luce si connota come un elemento determinante per la visualizzazione e l'interpretazione delle forme. Quando una sorgente luminosa colpisce una figura tridimensionale si originano le ombre; queste ultime interagiscono con la luce attraverso una scala di valori tonali. Luce-ombra, chiaro-scuro sono contrasti polari che veicolano dei valori espressivi. La luminosità della luce contrapposta all'oscurità dell'ombra si classifica come stimolo importante per gli artisti e gli osservatori delle opere. Al fine di connettersi ai significati più profondi dell'opera, è necessario essere disponibili a ricevere e meditare su quegli stimoli emotivi che nascono dalla visione della statua stessa<sup>128</sup>.

Il senso di tridimensionalità - che deriva dalla visione di un'opera scultorea - è ulteriormente sollecitato dalla lavorazione della superficie della statua. I trattamenti realizzati sulle varie parti della scultura portano ad una diversa rifrazione della luce: questo elemento può essere ricondotto sia al materiale utilizzato nell'opera che alla volontà artistica dello scultore<sup>129</sup>.

Una scultura a tutto tondo - denominata anche rilievo totale - si contraddistingue per il modellamento di ogni suo lato, senza presentare il vincolo dello sfondo<sup>130</sup>. Le opere scultoree - in passato - vengono o addossate alla parete o collocate all'interno di nicchie. A causa della loro posizione, la parte frontale dell'opera è quella maggiormente studiata ed articolata in forme e particolari. Attraverso la nuova collocazione delle sculture in spazi aperti, il tutto tondo artistico diventa l'asse portante dello spazio in cui è immerso. Si può quindi affermare che "una

---

<sup>125</sup> In alcuni casi, il bozzetto può essere eseguito nello stesso materiale del lavoro finale: in questo caso si arriva alla realizzazione di una piccola scultura della quale viene poi resa disponibile la riproduzione in copie, denominate "multipli".

<sup>126</sup> P. Di Gennaro, *op. cit.*, p. 25

<sup>127</sup> M. A. De Poi, *op. cit.*, p. 7

<sup>128</sup> P. Di Gennaro, *op. cit.*, p. 14

<sup>129</sup> M. A. De Poi, *op. cit.*, p. 8 - 9

<sup>130</sup> Cfr. pagina web [Il tutto tondo: tridimensionalità nella scultura](https://www.ghilli.it/) sul sito online del negozio di antiquariato milanese "Ghilli Antichità": membro della FIMA, Federazione Italiana Mercanti D'Arte e dell'Associazione Antiquari Milanesi (<https://www.ghilli.it/>, ultima consultazione: 18\09\2023)

scultura collocata in un luogo sottrae volume allo spazio che la contiene e con cui instaura una relazione dinamica, tanto da creare una nuova situazione spaziale<sup>131</sup>”.

Con il termine “scultura” intendiamo ogni opera plastica, che sia scolpita nella pietra, nel legno o nell’avorio; plasmata in materiali come argilla e cera; fusa utilizzando i metalli e le plastiche o ottenuta dalla saldatura di elementi metallici e dall’aggregazione di diversi materiali tridimensionali<sup>132</sup>.

“L’uso dei metalli nella produzione di oggetti non esclusivamente utilitari o di arte applicata ma aventi un valore espressivo autonomo è già presente nelle civiltà protostoriche; ma è soltanto in epoca storica che la lavorazione del metallo diventa una delle tecniche più importanti dell’arte plastica”.<sup>133</sup>

L’utilizzo dei metalli nella lavorazione artistica ha un’evoluzione particolarmente lenta: la difficoltà della tecnica metallurgica ostacola la rappresentazione figurativa, facendo inizialmente vivere a questa tipologia di scultura una bassa diffusione. A causa delle caratteristiche di durezza ed elasticità, il materiale metallico rende impossibile una sua lavorazione diretta, costringendo gli artisti a cercare altri metodi per la sua manipolazione. Già dal III millennio a.C. la scultura monumentale in metallo - in Oriente antico e nella Grecia Arcaica - rimane legata alla primitiva tecnica del martellamento a freddo delle lamine. Al principio si tenta quindi di lavorare artisticamente il materiale riducendolo in fogli, che poi - dopo l’applicazione ad un supporto di legno o di pietra - sono modellati attraverso la tecnica dello *sphyrelaton*<sup>134</sup>. Questo procedimento, nonostante sia relativamente semplice, non è in grado di concedere particolari opportunità espressive e per questo si continua a ricercare una metodologia maggiormente adeguata alla rappresentazione artistica. Le tecniche di colatura del metallo fuso entro stampi sono inizialmente impiegate solo per statue di piccole dimensioni, ma - verso la fine del VI secolo a.C. in Grecia - la tecnica della fusione si sostituisce in maniera definitiva a quella del martellamento. Attraverso questa metodologia artistica, il metallo liquefatto viene versato all’interno di stampi di argilla cotta o pietra, permettendo la perfetta riproduzione del modello<sup>135</sup>. Le prime fusioni ottenute tramite la nuova tecnica sono piene e non riescono a superare i 50 cm di altezza. Un esempio di queste prime statuette sono i bronzi nuragici sardi: si tratta di piccoli ex-voto della civiltà nuragica risalenti a un periodo compreso tra il IX e il VI secolo a.C. Queste opere sono realizzate tramite la tecnica della fusione a cera persa, la quale prevede la creazione di uno stampo di argilla, all’interno del quale si versa il

---

<sup>131</sup> P. Di Gennaro, *op. cit.*, p. 80

<sup>132</sup> Cfr. voce “scultura” di Enciclopedia Treccani online (<https://www.treccani.it/enciclopedia/scultura>, ultima consultazione 20/09/2022)

<sup>133</sup> Corrado Maltese, *Le tecniche artistiche: ideazione e coordinamento*, Ugo Mursia Editore, Milano, 1995, p. 33

<sup>134</sup> Terminologia entrata in uso nel linguaggio archeologico per indicare un determinato genere di materiale lavorato a martello, in lamina di metallo. Cfr. Roland Hampe, “Sphyrelaton”, in *Enciclopedia dell’arte antica*, Roma, Treccani, 1966 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/sphyrelaton\\_res-96a6010e-8c61-11dc-8e9d-0016357eee51\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sphyrelaton_res-96a6010e-8c61-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/), ultima consultazione 01/10/2023)

<sup>135</sup> C. Maltese, *op. cit.*, pp. 33 - 35

bronzo fuso<sup>136</sup>. Utilizzare questa tecnica per la realizzazione di una scultura di dimensioni elevate avrebbe comportato lo spreco di un'enorme quantità di materiale, influenzando anche sulla cattiva riuscita dell'opera stessa: sia a causa del peso eccessivo finale che delle imperfezioni e fratture che si sarebbero create durante il raffreddamento dell'opera a causa delle differenze di spessore nella massa del metallo fuso<sup>137</sup>.

Si giunge ad nuovo potenziamento della fusione artistica attraverso l'introduzione dell'anima: un modellato sommario di terra sopra il quale la scultura in cera viene plasmata<sup>138</sup>.

Attraverso il nuovo procedimento, il metallo liquefatto riempie solo l'intercapedine che si genera dalla fusione della cera tra l'anima interna di terra e la forma esterna, anch'essa di terra. Questa nuova metodologia permette un grande risparmio del materiale metallico e la produzione di oggetti relativamente leggeri, poiché cavi internamente e di spessore uniforme. Il getto bronzeo riesce così a raggiungere un nuovo sviluppo sul piano della produzione artistica, soprattutto della statuaria monumentale. Le nuove fasi di formatura e fusione iniziano a presentare un carattere essenzialmente meccanico, il quale conferisce alla tecnica stessa un carattere "industriale". L'innovativo principio della matrice presupporrebbe infatti la possibilità di una riproduzione seriale dell'idea creativa, ma - nella pratica - la nuova tecnica artistica porta necessariamente alla distruzione del modello e all'unicità della copia finita. Successivamente, nel tardo Cinquecento, viene superato anche questo impedimento attraverso la creazione del "calco a tasselli", il quale permette la conservazione del modello e la possibilità di riprodurlo in serie. Nonostante l'innovazione, l'alto costo del materiale e delle operazioni per arrivare all'opera completata limita l'applicazione di questa tipologia di materiale per la produzione industriale<sup>139</sup>.

Si intercetta così l'importanza che da adesso in poi acquisisce la preparazione del modello, il quale deve essere plasmato attraverso un materiale malleabile. Il procedimento della tecnica a cera perduta si classifica così come indiretto: l'artista si trova infatti ad operare su una tipologia di materia che non è quella dell'opera finita<sup>140</sup>. Il modello viene plasmato direttamente con la cera al di sopra di un nucleo di argilla rinforzato da un'armatura di ferro che viene fissata al nucleo di terra tramite chiodi metallici di sostegno. Una volta terminata la scultura in cera, quest'ultima viene ricoperta un ulteriore strato di terra, definito "forma". Quest'ultima presenta uno spessore sottile, ma abbastanza resistente per resistere alla pressione del gesso di metallo fuso. La forma viene poi provvista di un sistema di canali e di sfiatatoi: i primi sono adibiti alla fuoriuscita della cera liquefatta, mentre i secondi permettono la fuga dell'aria e del vapore di fusione<sup>141</sup>. Portando in cottura l'intera massa, si giunge alla fusione della cera e alla conseguente eliminazione tramite le aperture della forma e - inoltre - l'operazione di cottura porta al consolidamento delle due masse terrose del nucleo e della forma. Terminata questa

---

<sup>136</sup> Cfr. pagina web su [I bronzetti nuragici, manufatti unici ammirati in tutto il mondo](https://www.unionesarda.it/) sulla pagina online del quotidiano indipendente "Unione Sarda" (<https://www.unionesarda.it/>, ultima consultazione: 18\09\2023)

<sup>137</sup> C. Maltese, *op. cit.*, p. 47

<sup>138</sup> P. Di Gennaro, *op. cit.*, p. 179

<sup>139</sup> C. Maltese, *op. cit.*, pp. 46 - 47

<sup>140</sup> C. Maltese, *op. cit.*, p. 46

<sup>141</sup> La disposizione delle varie aperture deve essere razionalmente pensata: è necessario che la lega liquefatta raggiunga ogni punto dell'intercapedine, senza intercettare possibili ostacoli causati da sacche d'aria o vapore.

procedura, si può passare al versamento della lega metallica fusa: il getto solidificandosi riproduce il modellato della forma, il quale coincide in negativo con la superficie esterna del modello. La forma e l'anima di terra sono adesso rimosse tramite un'operazione di scalpello, arrivando ad ottenere l'opera in un esemplare unico. Al fine di semplificare le operazioni di fusione, spesso si vanno a realizzare le singole parti dell'opera, le quali sono poi unite con chiodi, perni e saldature<sup>142</sup>.

I metodi che oggi sono utilizzati dalle varie fonderie artistiche non presentano procedure diverse da quelle del passato. Tuttavia, per la realizzazione di sculture di piccole e medie dimensioni, si è giunti ad adoperare il sistema della microfusione a cera persa, attraverso la quale il grado di dettaglio rimane comunque molto elevato e i particolari mantengono una resa di assoluta precisione<sup>143</sup>.

La lega utilizzata con maggiore frequenza all'interno degli opifici artistici è quella del bronzo. Questo materiale viene considerato il metallo nobile per eccellenza e risulta composto da: rame, stagno, zinco e antimonio<sup>144</sup>. Le tipologie di metalli che entrano nella lega possono variare e - con esse - anche la tipologia di bronzo. I bronzi che contengono un'alta percentuale di rame (più del 90%) sono detti "poveri" e presentano un colore maggiormente rosso. Oltre alle caratteristiche di natura estetica, presentano un buon grado di malleabilità, ma uno scarso livello di fluidità al momento della liquefazione e per questo rimangono maggiormente legati alla lavorazione per martellamento. Le leghe bronzee che contengono alte percentuali di stagno o di zinco, presentano nel momento della solidificazione un colore maggiormente giallastro e - allo stato di fusione - un'elevata fluidità. Queste ultime vengono preferite per la procedura di fusione grazie alla ottima circolazione che il metallo fuso ha nella forma e che gli consente una perfetta aderenza a tutte le parti interne della stessa<sup>145</sup>. Inizialmente la lega bronzea presenta tra i suoi componenti anche delle piccole quantità di piombo, delle quali - a seguito della rilevata alta tossicità - è adesso vietato l'uso<sup>146</sup>.

Al fine di unirsi in una lega, i metalli devono essere sminuzzati e inseriti all'interno di un recipiente. Il contenitore usato per questa operazione è denominato "crogiolo". Quest'ultimo presenta una forma cilindrica e viene realizzato in particolari materiali refrattari - come la grafite - in modo da resistere alle elevate temperature usate nel momento della fusione. Lo scioglimento dei metalli avviene tramite il riscaldamento diretto del crogiolo con la fiamma di un cannello a gas o attraverso l'inserimento del contenitore all'interno di un apposito forno. Il forno usato per le fusioni è munito di una resistenza elettrica che riesce a portare la lega alla temperatura desiderata<sup>147</sup>. Prima che il metallo fuso sia colato negli stampi, vi viene aggiunto il fosforo, che ha la funzione di far affiorare in superficie le impurità della lega, oltre a favorire la fluidità del metallo<sup>148</sup>.

---

<sup>142</sup> C. Maltese, *op. cit.*, pp. 45 - 50

<sup>143</sup> M. A. De Poi, *op. cit.*, p. 117

<sup>144</sup> P. Di Gennaro, *op. cit.*, p. 179

<sup>145</sup> C. Maltese, *op. cit.*, pp. 35 - 38

<sup>146</sup> P. Di Gennaro, *op. cit.*, p. 179

<sup>147</sup> M. A. De Poi, *op. cit.*, pp. 121 - 123

<sup>148</sup> P. Di Gennaro, *op. cit.*, p. 179



Ogni fonderia artistica sceglie che particolare lega bronzea usare: decisione che viene presa esaminando le necessità che derivano dalle opere da eseguire, ma anche dalla volontà di distinguersi dagli altri opifici del territorio. Nel caso si scelga una lega “povera”, terminata la fusione del metallo l’opera necessita di una lavorazione ad intaglio per asportare le porzioni di materiale eccedente e per mettere in evidenza l’immagine. In questo caso, l’operazione artistica si sviluppa in due fasi: la prima è la preparazione del modello in cera e la seconda l’intervento che segue la fusione del metallo. Se l’opificio artistico utilizza invece una lega con maggiori quantità di stagno o zinco - quindi un bronzo con una maggiore fluidità nel momento della liquefazione - a seguito della solidificazione della lega, gli operatori della fonderia avranno tra le mani la copia esatta del modello senza necessità di ulteriori interventi (a parte l’eventuale lucidatura, se richiesta dall’artista).

La scelta della lega influisce quindi sul rapporto che si instaura tra progettazione ed esecuzione dell’opera. Nel momento in cui si sceglie un metallo con una maggiore fluidità, l’atto creativo viene limitato alla produzione del modello in creta, portando così ad una maggiore accentuazione del carattere meccanico dell’esecuzione dell’artigiano. Al contrario, nel momento in cui si utilizza una lega con uno scarso livello di scorrevolezza nella forma, l’artigiano è chiamato ad un doppio gesto creativo, il quale porta l’opera ad acquisire un carattere maggiormente personale<sup>149</sup>.

### 3.2 La fucina versiliese

Aver vagliato diacronicamente la storia della città di Pietrasanta ci dà ora la possibilità di individuare un *fil rouge* che dall’età tardo medievale e rinascimentale giunge fino ai giorni nostri e connota incontrovertibilmente l’identità del borgo<sup>150</sup>: l’importanza culturale, sociale ed economica della lavorazione artigianale delle materie prime reperibili nel territorio versiliese, in *primis* marmo e metalli<sup>151</sup>.

Ad essa si relaziona la ricchezza di patrimonio culturale di Pietrasanta, che non si esaurisce nei beni materiali - mobili e immobili - che costellano la città. L’importante tradizione laboratoriale nel settore lapideo e della metallurgia unita al bagaglio di conoscenze tecniche e tecnologiche usate per l’estrazione dei materiali scultorei dalle vene apuane<sup>152</sup> arricchiscono l’eredità immateriale del borgo, qualificando la *forma mentis* del territorio come una fedele rappresentante dell’anima artistica della città<sup>153</sup>.

All’interno delle mura pietrasantine - ancora oggi - fonderie d’arte e dedizione al lavoro manuale sono dei valori identitari molto forti, tutelati e valorizzati da artigiani e conoscitori che combattono l’oblio in cui rischia di cadere la sapienza tecnica versiliese. La promozione di incontri e visite agli ambienti delle fonderie artistiche e dei laboratori di marmo per cittadini,

---

<sup>149</sup> C. Maltese, *op. cit.*, pp. 35 - 38

<sup>150</sup> T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*, p. 185

<sup>151</sup> C. Bordoni, A. Laghi, *op. cit.*, p. 30

<sup>152</sup> T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*, p. 185

<sup>153</sup> Antonella Serafini (a cura di), *Massimo del Chiaro. L’arte del bronzo (1949 - 2009)*, Edizioni Monte Altissimo, Pietrasanta (LU), 2009, p. 109

turisti e artigiani<sup>154</sup> incoraggia l'attenzione sulle operazioni necessarie alla creazione delle sculture custodite all'interno di Pietrasanta. La volontà è quella di sensibilizzare la conoscenza del percorso che dal materiale grezzo porta alla scultura, rimarcando l'importanza della manualità nelle realizzazioni artistiche e del design. Le botteghe artigiane sono le prime a stimolare visite guidate all'interno dei propri laboratori: facilmente prenotabili tramite i siti internet degli opifici di interesse, si classificano come esperienze uniche che stimolano il turismo e permettono alle maestranze versiliesi di proteggere e far conoscere il proprio operato. Un turismo culturale così orchestrato si sta rivelando dunque una risorsa preziosa per la conservazione di questo patrimonio intangibile.

Le opere d'arte e le architetture del centro cittadino rappresentano le orme di coloro che hanno contribuito a fare del borgo versiliese uno spazio proficuo per la lavorazione artistica e per il coinvolgimento culturale. Affinché il tradizionale interesse che la comunità cittadina ha sempre mostrato verso la salvaguardia della tecnica artigianale non si perda con le nuove generazioni, diventa fondamentale promuovere la conoscenza della fonderia tramite le visite, la realizzazione di performance e stage laboratoriali per scuole e giovani artisti, a sostegno di una maggiore consapevolezza della storia socio-culturale della città stessa.

Ho avuto il profondo piacere di incontrare personalmente ed intervistare Valentina Lucarini Orejon, un'artista ed artigiana pietrasantina, nata in una famiglia di fonditori tuttora attivi nel centro cittadino di Pietrasanta. Valentina Lucarini Orejon lavora ancora oggi all'interno dell'opificio di famiglia - la Fonderia Artistica Versiliese - nel reparto di formatura, portando parallelamente avanti una sua personale ricerca scultorea<sup>155</sup>. La Fonderia Artistica Versiliese nasce nel 1975 proprio dalla passione e vocazione del nonno di Valentina, Gino Lucarini: maestro artigiano formatosi al fianco di grandi scultori internazionali<sup>156</sup>. Prima dell'apertura di un suo personale laboratorio artistico, Gino Lucarini si forma a sua volta all'interno di una fonderia della zona: l'occupazione in bottega è una tradizione per le famiglie pietrasantine, una vocazione che tende ad essere perpetrata da coloro che entrano in contatto con la sensibilità artistica e creativa che anima le fonderie e di riflesso influenza gli artigiani e le famiglie che - all'interno di questi spazi - passano le loro giornate<sup>157</sup>.

Ricordando il passato di Pietrasanta, Valentina Lucarini mi ha fatto comprendere come - trent'anni fa - il centro cittadino vivesse una temperie artistica profondamente diversa da quella maggiormente mondana di oggi. L'artista-artigiana ricorda infatti come "per le strade di Pietrasanta si vedevano i laboratori, si usciva in bici e si vedevano gli scalpellini operare. Ora

---

<sup>154</sup> Per quanto le visite guidate all'interno dei laboratori artistici siano perlopiù indirizzate ad individui che non conosco direttamente questi spazi, gli artigiani versiliesi non rimangono indifferenti alla possibile apertura e conoscenza di nuovi ambienti e personalità artistiche nel territorio. I maestri di bottega sollecitano lo scambio di consigli ed esperienze, sia tra artigiani che lavorano nello stesso opificio che tra artigiani di laboratori diversi. Nonostante ogni spazio artistico persegua dei propri interessi economici e culturali, l'ambiente pietrasantino non sviluppa antagonismi tra le varie botteghe bensì si caratterizza per una fitta rete di conoscenze che lega i vari laboratori del territorio tra loro.

<sup>155</sup> Cfr. pagina web su [About - Valentina Lucarini Orejon artist](https://www.valentinalucariniorejon.com/) sul sito online dell'artista Valentina Lucarini Orejon (<https://www.valentinalucariniorejon.com/>, ultima consultazione: 30\09\2023)

<sup>156</sup> Cfr. pagina web su <https://www.fonderiaversiliese.it/la-fonderia/> sul sito online della Fonderia Artistica Versiliese (<https://www.fonderiaversiliese.it/>, ultima consultazione: 30\09\2023)

<sup>157</sup> Valentina Lucarini Orejon, da un'intervista rilasciata alla sottoscritta a Pietrasanta in data 21\09\2023

è tutto decentralizzato, è diventato una questione maggiormente commerciale e sono venute fuori altri bisogni e necessità<sup>158</sup>”.

Nell'epoca contemporanea la lavorazione artistica persegue interessi più spiccatamente economici: la nuova destinazione degli oggetti d'arte viene testimoniata dalla nascita di un numero sempre maggiore di gallerie d'arte a danno degli opifici artistici anticamente distribuiti nelle strade del centro cittadino. Le gallerie d'arte sono generalmente degli spazi di proprietà privata adibiti all'esposizione di varie tipologie di opere artistiche finalizzata alla loro vendita<sup>159</sup>. Quello delle gallerie d'arte è un fenomeno totalmente contemporaneo: nel centro storico di Pietrasanta si contano oggi circa una quarantina di gallerie, le quali vengono inframezzate da ristoranti eleganti e caffè alla moda.

Artisti di fama internazionale continuano comunque a rivolgersi alle maestranze versiliesi per la realizzazione delle loro opere d'arte, ma se in passato - negli anni Settanta e Ottanta - per gli scultori era necessaria la permanenza fisica nelle fonderie versiliesi, oggi le commissioni stipulate attraverso i mezzi telematici non impongono più il bisogno di venire personalmente negli spazi dell'opificio<sup>160</sup>. La precedente vicinanza fisica tra artisti e artigiani non solo portava alla nascita di atelier di artisti internazionali nel territorio versiliese, ma favoriva anche un ammodernamento e perfezionamento delle tecniche utilizzate nei vari laboratori. L'occupazione in bottega porta alla formazione di figure altamente specializzate nel settore della realizzazione scultorea, tutelando così la tradizione manuale nell'era dell'evoluzione tecnologica. L'aspirante artigiano, al fine di raggiungere una conoscenza tecnica adeguata per la lavorazione artistica, deve attraversare un lungo percorso di apprendistato all'interno degli spazi della fucina: affiancato da un esperto vicino al pensionamento, l'apprendista viene educato in una specifica mansione e - lavorando a stretto contatto con il maestro - nel corso degli anni impara a conoscere la tradizione scultorea utilizzata nell'opificio<sup>161</sup>. Le fucine sono ambienti vivaci: il rapporto che si instaura tra le varie personalità che costituiscono l'opificio è sicuramente lavorativo, ma la stretta prossimità che in bottega si crea tra maestri conduce allo sviluppo di un legame che supera i confini fisici del laboratorio artistico. La commissione di una statua diventa quindi un modo per socializzare: maestri di bottega, artisti e giovani apprendisti formano un gruppo in cui lo scambio personale, lo svago e i consigli pratici sulla manipolazione dei materiali diventano motore di sviluppo e benefici, migliorando il lavoro dell'opificio senza alcuna gelosia tra le parti<sup>162</sup>. L'ardente creatività che si sprigiona all'interno dei laboratori versiliesi viene ricordata anche dagli artisti che vi operano all'interno. Tra coloro che si sono spesi per raccontare la loro permanenza in Versilia, ricordiamo le parole di Romano Cosci (1939 - 2014):

“La mia idea di Versilia è sempre andata al di là di una connotazione territoriale più o meno ristretta. Ad

---

<sup>158</sup> Valentina Lucarini Orejon, da un'intervista rilasciata alla sottoscritta a Pietrasanta in data 21\09\2023

<sup>159</sup> Valentina Lucarini Orejon, da un'intervista rilasciata alla sottoscritta a Pietrasanta in data 21\09\2023

<sup>160</sup> Valentina Lucarini Orejon, da un'intervista rilasciata alla sottoscritta a Pietrasanta in data 21\09\2023

<sup>161</sup> A. Serafini (a cura di), *op. cit.*, p. 33

<sup>162</sup> M. Giannaccini, *op. cit.*, pp. 199 - 200

appassionarmi è sempre stata la sua ben più profonda unità creativa culturale. In questa ho riconosciuto la sua vera identità<sup>163</sup>. ”

Pittore e scultore seravezzino, Cosci riceve un'educazione artistica proprio all'interno delle fonderie e dei laboratori di marmo versiliesi<sup>164</sup> e - nel sopracitato passo - notiamo come ponga l'accento sul vivido fermento creativo che vi si incontra e che caratterizza l'area vissuta dagli artisti dalla seconda metà del Novecento.

Intervistare Valentina Lucarini e gli artigiani della Fonderia Artistica Versiliese mi ha permesso di comprendere maggiormente come vengono vissute nel XXI secolo le fonderie artistiche e come oggi si lavora per soddisfare diverse tipologie di committenze: da opere pubbliche e private per esposizione temporanee o permanenti, a committenze nell'ambito dell'interior e yacht design, fino alla offerta di residenze artistiche per gli scultori<sup>165</sup>.

Nonostante la finalità delle opere vari in relazione alle esigenze del mercato e delle committenze, la fisionomia strutturale (fig. n. 18, n. 19) e gestionale della fonderia artistica presenta alcune caratteristiche permanenti. Le fucine versiliesi si compongono di diversi reparti - i quali possono differire nelle dimensioni a seconda del terreno disponibile alla loro costruzione - che generalmente si articolano attorno allo spazio centrale del piazzale: luogo utilizzato per la mobilitazione delle opere, punteggiato da gru e muletti. Ogni ambiente della fonderia è esclusivamente dedicato ad una particolare fase dell'esecuzione dell'opera, ma - oltre agli ambienti adibiti alla lavorazione scultorea - sono necessari al buon funzionamento di tutta l'officina: gli uffici amministrativi, i magazzini, le zone di ristoro e i servizi igienici. Le fonderie artistiche di dimensioni maggiori hanno anche la possibilità di affittare ai vari artisti degli spazi utilizzabili come piccoli atelier, i quali diventano per gli scultori luoghi dove svolgere autonomamente una parte del loro lavoro<sup>166</sup>.

E' giunto il momento di approfondire la distinzione tra "artigiano" ed "artista", che percorre tutto il mio elaborato: sono infatti due ruoli distinti che - durante l'esecuzione scultorea - operano in sinergia al fine di tradurre fisicamente l'idea iniziale in un'opera<sup>167</sup>. Per un artista è spesso necessaria la vicinanza dell'artigiano che - grazie alla sua sapienza - oltre ad essere consapevole delle caratteristiche dei materiali usati nella realizzazione artistica e di come essi possano reagire tra loro e a contatto con altri, è pronto a fornire supporto e consigli nel momento di ideazione dell'opera. Il maestro di bottega si mette a disposizione dell'artista: conscio di ciò che lo scultore desidera realizzare, utilizza la propria esperienza per cercare di rendere al meglio la sua volontà creativa<sup>168</sup>. Per arrivare alla realizzazione definitiva della statua, l'artista

---

<sup>163</sup> G. Cordoni, *op. cit.*, p. 123

<sup>164</sup> G. Cordoni, *op. cit.*, p. 172

<sup>165</sup> Cfr. pagina web su <https://www.fonderiaversiliese.it/la-fonderia/> sul sito online della Fonderia Artistica Versiliese (<https://www.fonderiaversiliese.it/>), ultima consultazione: 30\09\2023)

<sup>166</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*, p. 59

<sup>167</sup> Cfr. pagina web su [Il Blog della Fonderia Artistica Mariani, articoli e recensioni degli artisti](https://fonderiamariani.com/) sul sito online della Fonderia Artistica Mariani (<https://fonderiamariani.com/>), ultima consultazione: 30\09\2023)

<sup>168</sup> Valentina Lucarini Orejon, da un'intervista rilasciata alla sottoscritta a Pietrasanta in data 21\09\2023

e gli artigiani della fonderia devono percorrere diverse fasi sequenziali, ognuna delle quali richiede l'intervento di una manodopera altamente specializzata<sup>169</sup>.

Applicando una procedura che nel tempo è cambiata assai poco, al principio l'artista porta in fonderia il modello dell'opera che desidera realizzare, il quale può essere realizzato in qualsiasi materiale purché tridimensionale<sup>170</sup>. In questa prima fase possiamo trovarci di fronte ad un bozzetto già delle dimensioni desiderate (scala 1:1) - quindi pronto per passare alla fase della formatura - o di un'opera di dimensioni minori rispetto a quella finale, che è necessario provvedere ad ingrandire<sup>171</sup>. Nel caso in cui sia necessario ricorrere all'ingrandimento, i procedimenti che si possono utilizzare sono diversi: oggi si può eseguire una scansione in 3D e successivamente stampare l'opera in materiale plastico o utilizzare, tradizionalmente, l'ingrandimento col pantografo. Solitamente all'interno degli opifici si utilizza quest'ultimo metodo, che prevede una proporzione triangolare dell'opera e il riporto dei punti maggiorati nello spazio<sup>172</sup>. Una volta calcolato matematicamente l'ingrandimento, si realizza l'armatura dell'opera in scala maggiorata e successivamente, terminata l'armatura con le nuove dimensioni, attraverso la manipolazione della creta (o plastilina, ma raramente il gesso) si modella l'opera ingrandita. La fase dell'ingrandimento può essere eseguita sia dall'artista che dall'artigiano o da una loro collaborazione, in quest'ultimo caso: l'artigiano realizza le masse principali (esegue la "sbozzatura"), mentre l'artista interviene per completare e rifinire il modello in creta<sup>173</sup>.

Terminata la fase dell'ingrandimento, si giunge al secondo e fondamentale *step* della formatura. All'interno degli opifici versiliesi, la tecnica utilizzata per la realizzazione delle sculture è il procedimento della fusione a cera persa. Nonostante l'innovazione tecnologica e l'incremento di nuove attrezzature, la tecnica artistica rimane pressoché immutata rispetto a quella antica greco-romana<sup>174</sup> e il procedimento della formatura continua ad essere profondamente propedeutico per la produzione scultorea<sup>175</sup>. Al fine di creare l'opera in bronzo - ovvero il positivo del bozzetto giunto in fonderia - è necessario realizzare uno stampo in negativo dell'opera<sup>176</sup>. Quest'operazione viene interamente eseguita dagli artigiani e consiste nel ricoprire con una gomma liquida - oggi principalmente silicone - l'intero modello della scultura<sup>177</sup>. Una volta che la gomma si catalizza, il materiale viene calcato manualmente dall'artigiano per donare lo spessore necessario al negativo. Terminata questa fase, viene realizzata una camicia in gesso armato, la "madre forma": un guscio che contiene il negativo dell'opera realizzata al fine di mantenere in una posizione esatta il silicone<sup>178</sup> (fig. n. 20). Una

---

<sup>169</sup> A. Serafini (a cura di), *op. cit.*, p. 38

<sup>170</sup> A. Serafini (a cura di), *op. cit.*, p. 40

<sup>171</sup> Valentina Lucarini Orejon, da un'intervista rilasciata alla sottoscritta a Pietrasanta in data 21\09\2023

<sup>172</sup> Valentina Lucarini Orejon, da un'intervista rilasciata alla sottoscritta a Pietrasanta in data 21\09\2023

<sup>173</sup> A. Serafini (a cura di), *op. cit.*, p. 45

<sup>174</sup> A. Serafini (a cura di), *op. cit.*, p. 38

<sup>175</sup> Valentina Lucarini Orejon, da un'intervista rilasciata alla sottoscritta a Pietrasanta in data 21\09\2023

<sup>176</sup> Valentina Lucarini Orejon, da un'intervista rilasciata alla sottoscritta a Pietrasanta in data 21\09\2023

<sup>177</sup> A. Serafini (a cura di), *op. cit.*, pp. 50 - 51

<sup>178</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*, p. 51

volta seccato il gesso, si apre la forma e si ottengono così i negativi pronti per essere condotti al nuovo reparto, quello delle cere<sup>179</sup>.

Una volta giunti nel nuovo reparto, l'obiettivo dell'artigiano è quello di ricreare una copia esatta in cera della scultura finale in bronzo. In questa fase è necessario prestare un'acuta attenzione agli spessori dei materiali: non essendo possibile realizzare una copia in cera piena, bisogna controllare che il rilievo di questa non superi i 5 mm<sup>180</sup>. Al fine di riprodurre esattamente la texture della scultura e i vari particolari, il maestro di bottega spennella l'interno dello stampo negativo con una cera liquida molto calda (fig. n. 21, n. 22, n. 23). La ricetta di questo materiale è personale: varia da fonderia a fonderia, ma viene realizzata anche tenendo conto delle necessità dell'artigiano e della complessità di elementi presenti nel modello. Successivamente alla prima mano di cera stesa a pennello, se ne passa una seconda - questa volta con una temperatura più fredda - per alzare leggermente lo spessore del materiale. Asciugata anche la seconda mano, si richiude la forma in silicone e gesso (la madre forma esterna non viene rimossa nel trasporto dal reparto di formatura a quello delle cere) e dai fori presenti nel guscio di gesso si riempie l'intero negativo con una cera liquida a 55°. Attesi dai 30 secondi al minuto, si rovescia l'intero calco negativo facendo colare la cera in eccesso. Ultimato anche questo passaggio, denominato "sciacquo", lo spessore di cera creatosi sullo stampo in silicone raggiunge il livello desiderato (fig. n. 24)<sup>181</sup>. Questo procedimento è quello realizzato per le sculture a tutt'ondo, ma - spesso - per i bassorilievi si utilizza un *iter* diverso. A causa delle dimensioni elevate di queste opere e dell'impossibilità di chiudere interamente la madre forma per far confluire all'interno dello stampo la cera fusa, il materiale viene qua steso manualmente dall'artigiano tramite la mano o le dita (fig. n. 25). In questo caso la cera che deve essere stesa sul modello in silicone non si presenta liquida, ma è necessario che risulti comunque molto malleabile<sup>182</sup>. Concluso il passaggio della cera e ottenuta una copia cava esatta, quest'ultima viene riempita all'interno con un materiale refrattario (fig. n. 26) - denominato "anima"<sup>183</sup> - costituito da gesso mescolato con coccio pesto - ovvero terracotta macinata - e con parti variabili di acqua. A seguito di questo intervento, rimosso lo stampo in gesso e silicone<sup>184</sup>, ci troviamo davanti un'opera composta da: un'anima interna di terra refrattaria al di sopra della quale vi è la copia esatta della scultura in cera, che a questo punto si presta per le ultime correzioni e modifiche attuabili dall'artigiano, dall'artista o dall'azione coesa dei due<sup>185</sup>. Completata anche questa parte, si giunge al posizionamento dei canali di colata - sempre in cera - al di sopra del modello<sup>186</sup>. Si tratta di un'operazione estremamente delicata: il giusto posizionamento dei canali e degli sfiati funge da percorso per far raggiungere

---

<sup>179</sup> Valentina Lucarini Orejon, da un'intervista rilasciata alla sottoscritta a Pietrasanta in data 21\09\2023

<sup>180</sup> A. Serafini (a cura di), *op. cit.*, p. 53

<sup>181</sup> Valentina Lucarini Orejon, da un'intervista rilasciata alla sottoscritta a Pietrasanta in data 21\09\2023

<sup>182</sup> Valentina Lucarini Orejon, da un'intervista rilasciata alla sottoscritta a Pietrasanta in data 21\09\2023

<sup>183</sup> A. Serafini (a cura di), *op. cit.*, p. 53

<sup>184</sup> A. Serafini (a cura di), *op. cit.*, p. 53

<sup>185</sup> Valentina Lucarini Orejon, da un'intervista rilasciata alla sottoscritta a Pietrasanta in data 21\09\2023

<sup>186</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*, p. 51

al metallo fuso ogni piccolo interstizio<sup>187</sup>. Le tecniche con cui possono essere sistemati questi canali sono due: a caduta o a risalita, a seconda di come sono posizionati i tubicini (verso l'alto o verso il basso), entrambi uniti all'opera in cera tramite saldatura. Ogni elemento in cera - compresi i canali e il sistema di colata - segue nella sua realizzazione un procedimento razionale, che conduce al posizionamento di questi elementi lungo tutta la superficie dell'opera<sup>188</sup>. Terminata quest'applicazione, si ricopre l'intera opera con ulteriore materiale refrattario arrivando a quello che viene definito "bozzolo" (fig. n. 27)<sup>189</sup>. La terra refrattaria prende ora l'impronta perfetta della cera<sup>190</sup>: inglobando ogni elemento della statua, le uniche parti emerse sono quelle finali degli sfiati e il beccuccio dove viene fatto colare il bronzo fuso: la "bevera"<sup>191</sup>. Giunti alla fine della realizzazione della muratura esterna in materiale refrattario, è il momento per il bozzolo di giungere all'interno delle fornaci<sup>192</sup>. La dimensione dei forni utilizzati per questa nuova fase varia a seconda della grandezza dell'opera, ma la finalità dell'operazione è sempre la stessa: raggiungere una temperatura tale per cui la cera inizialmente si sciogla e successivamente si bruci, in modo che non rimanga del materiale in eccesso all'interno degli spazi di cottura. A seguito della fusione della cera, si forma un'intercapedine - tra muratura e anima refrattaria - che viene completamente riempita dal bronzo fuso<sup>193</sup>. Nel momento in cui il bozzolo entra nelle fornaci anche i canali e i sistemi di colata in cera si sciolgono lasciando un'intercapedine: anche questo spazio ospita l'ingresso del bronzo fuso, trahettandolo in ogni angolo della statua e - alla fine - riempiendosi anch'esso di bronzo<sup>194</sup>.

Una volta che il materiale refrattario e il bronzo fuso si sono definitivamente raffreddati, si giunge al momento della scassettatura<sup>195</sup>, ovvero della rottura del bozzolo con conseguente rimozione dei resti di refrattario sia all'interno che all'esterno della scultura<sup>196</sup>. Estratta la scultura dal bozzolo ed eliminati i canali di colata in bronzo (fig. n. 28), si giunge al momento della sabbiatura ad aria compressa, della saldatura delle varie parti bronzee dell'opera e alla rifinitura finale, tramite satinatura e cesellatura<sup>197</sup>. La sabbiatura permette una totale pulizia del bronzo da ogni rimanenza del materiale refrattario, preparando l'opera per la sua rifinitura finale: eliminate le bavette originatesi dalle screpolature del materiale refrattario, si giunge alla cesellatura dell'opera tramite l'utilizzo di strumenti creati ad *hoc* per ogni scultura (fig. n. 29, n. 30)<sup>198</sup>.

---

<sup>187</sup> A. Serafini (a cura di), *op. cit.*, p. 55

<sup>188</sup> Valentina Lucarini Orejon, da un'intervista rilasciata alla sottoscritta a Pietrasanta in data 21\09\2023

<sup>189</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*, p. 51

<sup>190</sup> A. Serafini (a cura di), *op. cit.*, p. 55

<sup>191</sup> Valentina Lucarini Orejon, da un'intervista rilasciata alla sottoscritta a Pietrasanta in data 21\09\2023

<sup>192</sup> A. Serafini (a cura di), *op. cit.*, p. 55

<sup>193</sup> Valentina Lucarini Orejon, da un'intervista rilasciata alla sottoscritta a Pietrasanta in data 21\09\2023

<sup>194</sup> A. Serafini (a cura di), *op. cit.*, p. 55

<sup>195</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*, p. 52

<sup>196</sup> A. Serafini (a cura di), *op. cit.*, p. 64

<sup>197</sup> C. Celli (a cura di), *op. cit.*, p. 52

<sup>198</sup> A. Serafini (a cura di), *op. cit.*, pp. 66 - 70

Tutte le fasi sopracitate si svolgono all'interno delle fucine: ogni singolo passaggio nella realizzazione di un'opera scultorea richiama la presenza di decine di artigiani, ognuno dei quali ha uno specifico compito nella sequenza di produzione degli oggetti d'arte.

L'artigiano è il primo interprete dell'opera degli scultori: la sapienza accumulata dal continuo confronto con sensibilità artistiche diverse dà al maestro di bottega la capacità di realizzare e rendere concreto il messaggio artistico di qualsiasi scultore.

“Mio padre era solito dire che gli artigiani sono la mano degli artisti, mentre lucidava attentamente le forme e le superfici di questo o quel pezzo che era appena uscito dalla mano dello scalpellino e la storia tra artigiani ed artisti è una storia che dura da secoli, che vede un Michelangelo contornato da una scuola di artigiani che con lui e per lui lavoravano ai suoi capolavori, oggi esposti nei grandi musei del mondo. Non si nasce artigiano, lo si diventa, con anni di esperienza, lavoro, fatica, apprendimento<sup>199</sup>.”

### 3.3 La Pietrasanta di Igor Mitoraj

“Il se fait une lumière somptueuse et inquiète lorsque les statues de Mitoraj sortent de l'atelier, s'installent sur des socles en fer brut et veillent les pierres du temps. Ce sont des créatures d'une matière première retenant quelques poussières déposées par le vent et le travail de l'artiste. La matière a été conquise par une imagination en ébullition, celle d'un artisan qui a la patience et le courage de faire face au chaos laissé en suspens par des hommes sans qualité.

Ce sont des statues qui ont été choisies par l'inachevé, une sorte d'inaccompli affiché comme une identité, une insolence qui dérange et séduit. Il s'agit de blessures visibles sur le corps, on les sent, on les entend et on devine le sang qu'elles ont traversé. Le corps est travaillé par les fissures et déchirures (à peine) imaginées par Mitoraj. En fait, il ne les invente pas, il se souvient. Ce sont là ses doutes, son énergie brûlée et ses silences qui s'évadent. Pas de fuite, juste une présence qui interroge. L'imaginaire est cette réalité dévastée, ce passé cruel et ces enfances saccagées. Mitoraj n'a pas besoin d'inventer ni d'exagérer, il est habité par cet imaginaire multiple et divers qui a trempé dans les brutalités de l'Histoire<sup>200</sup>”.

---

<sup>199</sup> Cfr. pagina web su [Il Blog della Fonderia Artistica Mariani, articoli e recensioni degli artisti](https://fonderiamariani.com/) sul sito online della Fonderia Artistica Mariani (<https://fonderiamariani.com/>, ultima consultazione: 28\09\2023)

<sup>200</sup> Tahar Ben Jelloun, *La Beauté et l'Effroi* in Igor Mitoraj, *Igor Mitoraj: bianconero 2008*, Venezia, Contini Galleria d'Arte, 2008

*"Emerge una luce sontuosa e inquieta quando le statue di Mitoraj escono dall'officina, si collocano su basi di ferro grezzo e vegliano sulle pietre del tempo. Sono creature di una materia prima che trattiene alcune polveri depositate dal vento e dal lavoro dell'artista. La materia è stata conquistata da un'immaginazione tumultuosa, quella di un artigiano che ha la pazienza e il coraggio di affrontare il caos lasciato in sospeso da uomini senza qualità.*

*Sono statue scelte dall'incompiuto, una sorta di identità esibita, un'insolenza che disturba e affascina. Si tratta di ferite visibili sul corpo, si sentono, si sentono e si intuisce il sangue che hanno attraversato. Il corpo è modellato da crepe e lacerazioni (appena) immaginate da Mitoraj. In realtà, non le inventa, le ricorda. Questi sono i suoi dubbi, la sua energia bruciata e i suoi silenzi che fuggono. Nessuna fuga, solo una presenza che interroga. L'immaginario è questa realtà devastata, questo passato crudele e queste infanzie saccheggiate. Mitoraj non ha bisogno di inventare né esagerare, è abitato da questa immaginazione multipla e diversa che è immersa nelle brutalità della Storia."*



Negli anni Sessanta del Novecento, i laboratori artistici di Pietrasanta iniziano ad animarsi di una rinnovata vivacità: la piccola città toscana entra con spinta sempre maggiore tra gli interessi degli artisti contemporanei, portando molti di loro a trasferirsi all'interno delle sue mura. Progressivamente, con l'aumento del numero di scultori che risiedono a Pietrasanta, inizia a diffondersi l'immagine di una città ideale per la realizzazione scultorea e la lavorazione artistica, che richiama varie personalità di spicco del panorama internazionale. Queste - a loro volta - contribuiscono ad accrescere la fama del luogo e l'ambizione di tanti scultori internazionali a lavorarvi. Un evento fondamentale per la città, e che ben esemplifica la sua risonanza nel panorama artistico, si può rintracciare nell'invito che Fernando Botero (1932 - 2023) porge a Igor Mitoraj che porta alla nascita del profondo legame tra lo scultore franco-polacco e Pietrasanta<sup>201</sup>.

“La tecnica di base l'ho imparata nelle fonderie e nelle marmerie di Pietrasanta. Questa è stata per me la migliore scuola, non paragonabile in alcun modo al periodo degli studi a Cracovia. Pietrasanta è la città dove sono diventato uno scultore<sup>202</sup>.”

Le sopracitate parole dell'artista Igor Mitoraj testimoniano l'importanza di Pietrasanta all'interno del suo percorso di vita, individuale e soprattutto scultoreo. Il valore che Mitoraj riconosce alla città è corrispondente all'ammirazione che la stessa coltiva nei confronti dello scultore. Evidenziare il legame che si instaura tra l'artista e la città che accoglie la sua opera diviene un'ulteriore occasione per rimarcare l'importanza che Pietrasanta riserva all'arte e a coloro che ne favoriscono l'esistenza.

Igor Mitoraj nasce nel marzo del 1944 a Oederan, un piccolo centro della Sassonia, da madre polacca e padre francese<sup>203</sup>. Dopo appena un anno - nel 1945 - Igor e la madre sopravvivono incolumi al bombardamento della città di Dresda. Alla fine della Seconda Guerra Mondiale la famiglia decide di tornare in Polonia, stabilendosi vicino alla capitale Cracovia. L'artista vive la sua giovinezza nello stato dell'Europa centrale, trascorrendo gli anni della sua formazione in una nazione sottoposta al regime comunista.

Igor Mitoraj, come primo percorso all'interno del campo culturale, frequenta il liceo artistico a Bielsko-Biala e - successivamente - a 19 anni studia pittura all'Accademia di Belle Arti di Cracovia. Un incontro fondamentale durante gli anni di studio in Accademia è quello con Tadeusz Kantor (1914-1990): professore, pittore e avanguardista di teatro, che avvicina gli allievi della scuola polacca a quel gruppo di artisti contemporanei - tra cui Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Mario Merz e Yves Klein - che altrimenti sarebbero stati censurati dalla politica della Polonia per motivi di discrasia ideologica con il potere. A causa delle ristrette potenzialità e stimoli formativi che la Polonia può offrire, Kantor consiglia a Mitoraj di lasciare il paese per raggiungere l'Europa Occidentale, in particolare Parigi.

Desideroso di ampliare le sue conoscenze, nel 1968 l'artista raggiunge così la città francese e - nello stesso anno - si iscrive all'*Ecole Nationale Supérieure de Beaux-Arts* per proseguire gli

---

<sup>201</sup> C. Bordoni, A. Laghi, *op. cit.*, p. 64

<sup>202</sup> Igor Mitoraj in G. Cordoni, *op. cit.*, p. 67

<sup>203</sup> Cfr. pagina web su [Igor Mitoraj - Atelier Mitoraj](https://www.igormitoraj.com/it) sul sito online dell'Atelier Mitoraj s.r.l. (<https://www.igormitoraj.com/it> , ultima consultazione: 20\09\2023)

studi. Pochi anni dopo, all'inizio degli anni Settanta, si appassiona delle culture sudamericane e decide di recarsi in Messico per approfondire l'arte azteca. Nel 1974 torna a Parigi, dove - a seguito dell'esperienza messicana - si rende conto di non riuscire più ad esprimersi completamente tramite il medium della pittura, e decide così di avvicinarsi alla scultura. Nel 1976 si tiene la sua prima mostra personale alla *Galerie La Hune* a Parigi: nell'esposizione vengono principalmente mostrate le nuove sculture realizzate dall'artista e il successo che ne deriva è strabiliante. Il riscontro positivo che la mostra ottiene, funge per Mitoraj da incoraggiamento per perseguire la pratica scultorea quale forma privilegiata di espressione artistica<sup>204</sup>. Nello stesso anno viene onorato del suo primo premio - il "*Prix de la sculpture de Montrouge*" - e poco dopo, il ministro francese della cultura gli offre un nuovo spazio di lavoro a Montmartre<sup>205</sup>: il famoso *Bateau Lavoir*<sup>206</sup>.

Nel 1979 Mitoraj conosce personalmente l'Italia: sollecitato dall'invito dello scultore Fernando Botero, entra in contatto con la città di Pietrasanta, che da lui viene poi ribattezzata la "Piccola Atene".

Cinque anni dopo il primo incontro col centro versiliese, vi si stabilisce definitivamente, adibendo ad atelier un vecchio studio di lavorazione del marmo caduto in disuso, un luogo certo molto evocativo per lo scultore, che gli consente di inserirsi anche fisicamente in relazione con la lunga storia locale di lavorazione artigianale ed artistica delle risorse estrattive dell'area. Il territorio di Pietrasanta diventa per lui un florido ambiente di scambio, che lo porta alla conoscenza di nuovi artisti internazionali e dei sapienti artigiani versiliesi.

Negli anni del suo soggiorno si materializza una rigogliosa intesa tra laboratori di marmo, fonderie artistiche, artigiani e scultori: l'arte delle maestranze di bottega, patrimonio intangibile costituitosi lungo secoli di storia, diviene essa stessa stimolo per la creazione artistica oltre che supporto per il lavoro manuale<sup>207</sup>.

Nel 1986, Igor Mitoraj viene invitato alla XLII Biennale D'Arte Internazionale di Venezia: ulteriore possibilità di mostrarsi al mondo contemporaneo dei collezionisti privati e delle amministrazioni pubbliche. L'esposizione internazionale accresce la fama dell'artista, portandolo negli anni seguenti sia ad avere la possibilità di realizzare varie mostre personali che a ricevere incarichi per la realizzazione di sculture e monumenti in spazi pubblici e privati<sup>208</sup>. Tra le opere realizzate per gli spazi pubblici, si ricordano: la *Fontana del Centauro* a Milano (1991), *Omaggio a De Sabata* a Teatro alla Scala (1993), *Thsuki-No-Hikari* al British Museum di Londra (1995) e a Parigi *Tindaro*, situato nel quartiere La Défense<sup>209</sup>.

---

<sup>204</sup> Lidia Bai, Sergio Martini, Maurizio Vanni, *Igor Mitoraj: ferro*, catalogo della mostra (Massa, 2008), Bandecchi & Vivaldi Editore, Pontedera, 2008, pp. 95 - 97

<sup>205</sup> Cfr. pagina web su [Igor Mitoraj - Atelier Mitoraj](https://www.igormitoraj.com/it) sul sito online dell'Atelier Mitoraj s.r.l. (<https://www.igormitoraj.com/it> , ultima consultazione: 20\09\2023)

<sup>206</sup> Si tratta di una vecchia fabbrica situata nel quartiere parigino di Montmartre. Nel 1889 viene adibita a "studio d'artista" e al suo interno risiedono alcuni tra i più grandi artisti del XX secolo, come Pablo Picasso, Amedeo Modigliani, Juan Gris. Nel 1970 viene distrutto da un incendio, ma già nel 1973 viene ricostruito e convertito nuovamente in atelier.

<sup>207</sup> Cfr. pagina web su [Atelier Mitoraj](https://www.igormitoraj.com/it) sul sito online dell'Atelier Mitoraj s.r.l. (<https://www.igormitoraj.com/it> , ultima consultazione: 20\09\2023)

<sup>208</sup> L. Bai, S. Martini, M. Vanni, *op. cit.*, pp. 95 - 97

<sup>209</sup> Cfr. pagina web su [MITORAJ Igor, Artisti in Collezione | Museo dei Bozzetti](https://www.museo-bozzetti.com/collezioni/igor-mitoraj), sul sito online del Museo dei Bozzetti di Pietrasanta

Nel 1989 Mitoraj giunge a New York ed espone le sue opere alla *New York Academy of Art*, presentandosi per la prima volta al pubblico americano<sup>210</sup>. L'ambiente che incontra in America è ricco di stimoli e sollecita vari scambi culturali tra i diversi artisti che lo abitano.

Dopo le esperienze statunitensi, lo scultore franco-polacco si sposta anche in Grecia al fine di studiare accuratamente il luogo e le opere di epoca classica che il paese ospita e che tanto hanno influenzato la sua arte<sup>211</sup>.

Nel 2001, Carlo Azeglio Ciampi - al tempo Presidente della Repubblica Italiana - conferisce a Mitoraj il "Premio Vittorio De Sica": riconoscimento che, ancora una volta, valorizza la presenza dell'artista sul suolo italiano<sup>212</sup>. Il debito di riconoscenza che la sua terra d'elezione nutre verso lo scultore franco-polacco è ribadito, quello stesso anno, dalle nomine a cittadino onorario delle città di Pietrasanta, Greve in Chianti e Massa Marittima<sup>213</sup>.

Il 17 maggio del 2014 viene inaugurata una sua mostra temporanea in piazza del Duomo a Pisa. Organizzata in occasione del 950° anniversario della fondazione della cattedrale della città e intitolata: "Igor Mitoraj - Angeli", l'esposizione ottiene un enorme successo richiamando più di 80.000 visitatori da tutto il mondo. Appena cinque mesi dopo l'apertura, il 6 ottobre 2014 Igor Mitoraj si spegne a Parigi. A seguito del tragico avvenimento, l'Opera della Primaziale Pisana - in accordo con l'atelier dell'artista - decide di prorogare la durata della mostra ed ampliarne il percorso. La ferita andatasi a creare nel panorama artistico internazionale cerca così una forma di sollievo nel permettere a più persone possibili di vedere - almeno una volta nella vita - le magiche opere dell'artista polacco.

Igor Mitoraj - anche in quest'occasione<sup>214</sup> - favorisce l'incontro tra sculture contemporanee e monumenti medievali di valore inestimabile. La volontà di adibire a luoghi espositivi gli spazi

---

(<http://www.museodeibozzetti.it/assets/files/mdb/collezione/laboratori/s000043.php>, ultima consultazione: 01\10\2023)

<sup>210</sup> Cfr. pagina web su [Igor Mitoraj - Atelier Mitoraj](http://www.igormitoraj.com/it) sul sito online dell'Atelier Mitoraj s.r.l.

(<https://www.igormitoraj.com/it>, ultima consultazione: 20\09\2023)

<sup>211</sup> L. Bai, S. Martini, M. Vanni, *op. cit.*, pp. 95 - 97

<sup>212</sup> Cfr. pagina web su <https://presidenti.quirinale.it/Elementi/185442> sul sito online dei Presidenti della Repubblica (<https://presidenti.quirinale.it/>, ultima consultazione: 20\09\2023)

<sup>213</sup> Cfr. pagina web su [Il Museo di Igor Mitoraj a Pietrasanta | Oblong Contemporary Gallery](http://www.museoigormitoraj.it), sul sito online di Oblong Contemporary Art (<https://oblongcontemporary.com/it/>, ultima consultazione: 20\09\2023)

<sup>214</sup> L'esposizione temporanea realizzata a Pisa non è però la prima occasione in cui le opere dell'artista polacco entrano in stretto contatto con degli emblemi monumentali della nostra cultura storico-artistica. Nell'aprile del 2011 - grazie all'idea di Lorenzo Zichichi e Rosalia Camerata Scovazzo (presidente pro tempore del Parco) - si inaugura una mostra di sculture di Igor Mitoraj all'interno del parco archeologico e paesaggistico della Valle dei Templi di Agrigento. Tutti i templi della via sacra vengono posti in relazione con le monumentali sculture dell'artista polacco: l'artista va a creare dei giochi di prospettiva tra le sue sculture e i monumenti del Parco, arrivando a simulare delle moderne offerte votive che - con la loro presenza - concretizzano l'inconscia memoria classica che abita dentro di noi. (Cfr. Ronzani Valeria, "Le opere di Igor Mitoraj in mostra ad Agrigento: «Nella mia scultura cerco un'eco di antichità»" *Il Sole 24 ORE*, 15 aprile 2011 (<https://st.ilssole24ore.com/art/cultura/2011-04-14/opere-igor-mitoraj-mostra-121804.shtml?uuid=AaX5psOD>, ultima consultazione: 01\10\2023)). A seguito del successo riscontrato dalla mostra al Parco Archeologico di Agrigento e a quella realizzata ai piedi del Duomo di Pisa, dal maggio 2016 al maggio 2017 vengono esposte una trentina di sculture monumentali dell'artista all'interno dell'area archeologica di Pompei. Si tratta di una mostra temporanea realizzata quasi due anni dopo la scomparsa del maestro polacco: sotto la direzione

della Piazza dei Miracoli si giustifica col fine di creare un dialogo attivo tra passato e presente, il quale si snoda attorno ai temi dell'arte sacra. La mostra viene ideata e curata dall'architetto Alberto Bartalini, il quale coinvolge un preparato comitato scientifico composto da: Antonio Paolucci, direttore dei Musei Vaticani, Francesco Buranelli, Segretario della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa e Luca Beatrice, critico d'arte. Nella mostra sono esposte circa cento opere dell'artista - monumentali, bronzi, fusioni in ghisa e disegni - tra cui spiccano, per la prima volta, oltre cinquanta gessi dell'artista, esposti con la volontà di formare un'ideale gipsoteca finalizzata a commemorare il talento dello scultore<sup>215</sup>.

Oggi, la sede di riferimento per la produzione<sup>216</sup>, gestione e conservazione del patrimonio artistico lasciato dal maestro è Pietrasanta: l'Atelier Mitoraj, con i suoi collaboratori, continua così a proteggere e “mantenere vivo lo spirito del Maestro, così come da suo volere<sup>217</sup>”.

La scomparsa di Mitoraj viene sofferta da tutto il panorama culturale internazionale, ma il suo ricordo rimane ancora “scolpito” nell'animo versiliese e, a testimonianza del contributo civile, intellettuale e artistico del maestro al territorio, rimangono le opere che lo scultore dona a Pietrasanta.

Le sculture dell'artista custodite dalle mura pietrasantine sono due: una posizionata in una piccola piazza del centro storico della città e una situata all'interno della lunetta del portale sulla facciata della Chiesa di Sant'Agostino, anch'essa nel nucleo cittadino.

La prima opera è *Il Centauro* (fig. n. 31, n. 32, n. 33): una statua costituita da parti in bronzo e in marmo realizzata grazie al sapiente contributo degli artigiani della Fonderia Artistica Mariani di Pietrasanta. La scultura, realizzata nel 1994 e donata alla città l'anno seguente, si trova - come si diceva - in una piccola piazza del centro cittadino: la posizione viene accuratamente scelta dall'artista, il quale desidera creare uno spazio che permetta la contemplazione silenziosa dell'opera e - contemporaneamente - rivaluti tutta la zona circostante<sup>218</sup>.

Le opere di Igor Mitoraj concretizzano la fascinazione dell'artista nei confronti del mondo antico e portano l'artista a prediligere figure mitologiche, associazioni poetiche e bellezze antropomorfe come soggetti della sua creazione<sup>219</sup>. L'avvicinamento al mondo classico avviene però in maniera paradossale: la chiara ispirazione antica viene stravolta e modernizzata dalla fisionomia frammentaria delle sue opere. Si palesano davanti agli occhi degli spettatori sculture

---

artistica di Luca Pizzi dell'Atelier Mitoraj di Pietrasanta, i colossi bronzei di Mitoraj vengono disposti in vari settori degli scavi. Nuovamente in quest'occasione archeologia e contemporaneità si “confondono senza mai sopraffarsi”. (Cfr. sulla pagina web "[Mitoraj a Pompei](#)" - [Pompeii Sites](#) sul sito ufficiale del Parco Archeologico di Pompei [<http://pompeiiisites.org/>, ultima consultazione: 01\10\2023])

<sup>215</sup> Cfr. pagina web su [Igor Mitoraj. Angeli - Mostra - Pisa - Piazza del Duomo - Arte.it](#) sul sito ufficiale della testata giornalistica online Arte.it (<https://www.arte.it/>, ultima consultazione: 20\09\2023)

<sup>216</sup> L'atelier dell'artista risulta ancora oggi in attività: alla morte dell'autore, alcune opere erano rimaste incomplete, quindi gli artigiani che lavorano all'interno dell'opificio artistico stanno terminando i progetti iniziati dall'artista. Inoltre alcune sculture presentano una tiratura e questo permette la loro duplicazione finché non si raggiunge il numero stabilito da Mitoraj.

<sup>217</sup> Cfr. pagina web su [Atelier Mitoraj](#) sul sito online dell'Atelier Mitoraj s.r.l. (<https://www.igormitoraj.com/it> , ultima consultazione: 20\09\2023)

<sup>218</sup> Cfr. pagina web su [Mitoraj Igor. Il centauro, 1994 | Museo dei Bozzetti](#) sul sito ufficiale del Museo dei Bozzetti di Pietrasanta (<http://www.museodeibozzetti.it/welcome>, ultima consultazione: 21\09\2023)

<sup>219</sup> Witold Dobrowolski in *Mitoraj*, Varsavia, Rosikon Press, 2023, p. 14

che appaiono come “frammenti archeologici”, ma che parallelamente esemplificano quanto di più moderno è affermato da artisti contemporanei come Picasso, il quale afferma infatti che: “il quadro è una «somma di distruzione»”<sup>220</sup>.

La scelta dei soggetti operata da Mitoraj dimostra anche l'utilità di un codice figurativo universale: le figure prelevate dall'antichità facilitano l'assimilazione di tutta una serie di segni che portano alla decodificazione dell'opera stessa<sup>221</sup>. L'artista non vuole mimare l'antico, bensì i suoi lavori sono totalmente autoreferenziali: da forme universalmente conosciute, giunge all'espressione di uno stato d'animo umano e personale. Non desidera citare un determinato periodo storico, né trasfigurare il mondo greco-romano nello spazio contemporaneo<sup>222</sup>. Il suo recupero dell'antico si cristallizza così in frammenti colmi di malinconia, i quali servono da monito all'uomo contemporaneo: le schegge di quelle figure perfette, ultraterrene ed eterne, ricordano ora allo spettatore della modernità l'irreversibile caducità della sua vita<sup>223</sup>. I titoli delle sculture dell'artista abbracciano ampiamente il quadro mitologico e cosmologico classico. La scelta operata da Mitoraj corrisponde alla stessa volontà degli antichi di ridurre il mondo invisibile e infinito alla somiglianza di una figura che riconosciamo e che ispira ammirazione, desiderio e brama. Le sculture tentano di tradurre in termini contemporanei l'idea classica dell'integrità umana: un pensiero antico che oggi appare come un'illusione e di cui rimangono solo frammenti. Da questa consapevolezza gli uomini di Mitoraj si mostrano frantumati, sconnessi: simboli del fragile senso dell'esistenza umana, che trascende dalla condizione storica-materica e nelle sculture dell'artista si fa eterno<sup>224</sup>.

Frammentarie, ferite, imperfette, le statue presentano un contorno corporeo che cela e costringe ciò che nasconde dentro. Le opere di Igor Mitoraj ci comunicano dei sentimenti umani: sofferenza, nostalgia, mancanza d'amore. Turbamenti che trasformano le persone in gusci vuoti e corrosi<sup>225</sup>.

Ed è così che il *Centauro* che troneggia nella piazza pietrasantina, contraddistinto da un forte rigore formale, si fa umano nel suo senso di chiusura: assorto in qualche pensiero invadente e ferito nell'animo, prosegue il suo cammino sfidando un futuro imprevedibile<sup>226</sup>.

Igor Mitoraj ha un confronto personale e corporeo con la materia: la tecnica con cui realizza le opere è rigorosa, ma non nega all'azione del tempo la definizione di alcuni particolari come la patina dei bronzi o le irregolarità superficiali delle statue causate dall'incisività delle condizioni meteorologiche: ovviamente l'artista non può prevedere come il bronzo reagirà ai cambiamenti meteorologici, ma - felicemente - lascia che il tempo atmosferico agisca sull'opera come

---

<sup>220</sup> Donald Kuspit in Mitoraj, Varsavia, Rosikon Press, 2023, pp. 42 - 43

<sup>221</sup> W. Dobrowolski, *op. cit.*, p. 14 - 16

<sup>222</sup> M. Vanni, *op. cit.*, pp. 19 - 23

<sup>223</sup> Cfr. pagina web su [Mitoraj Igor, Il centauro, 1994 | Museo dei Bozzetti](http://www.museodeibozzetti.it/welcom) sul sito ufficiale del Museo dei Bozzetti di Pietrasanta (<http://www.museodeibozzetti.it/welcom>, ultima consultazione: 21\09\2023)

<sup>224</sup> D. Kuspit, Mitoraj, *op. cit.*, pp. 42 - 49

<sup>225</sup> W. Dobrowolski, *op. cit.*, pp. 14 - 26

<sup>226</sup> Cfr. pagina web su [Mitoraj Igor, Il centauro, 1994 | Museo dei Bozzetti](http://www.museodeibozzetti.it/welcom) sul sito ufficiale del Museo dei Bozzetti di Pietrasanta (<http://www.museodeibozzetti.it/welcom>, ultima consultazione: 21\09\2023)

ulteriore artefice. Nella sua azione creativa, l'artista "non scolpisce la forma, ma il sentimento che la genera". Non realizza bozzetti preparatori: all'interno del laboratorio scultoreo, a guidare la mano di Mitoraj è il sentimento che l'artista desidera trasmettere all'osservatore. Il disegno è per lui un'attività artistica del tutto indipendente dalla scultura: la tecnica grafica permette all'artista una libertà di movimento diversa e lo conduce ad un rapporto nuovo con la superficie e gli strumenti da lavoro. La vicinanza fisica all'opera nella genesi della creazione connette Mitoraj ad una più profonda interiorità, la quale si fa ispirazione e guida<sup>227</sup>.

Le sue opere consentono allo spettatore di superare il confine fisico della materia: obiettivo dell'artista è connettere l'osservatore ad una dimensione altra, più profonda. "Ogni suo lavoro risulta essere un'indagine esistenziale, un viaggio introspettivo di comprensione e auto-coscienza, qualcosa che non possiamo capire razionalmente ma solo intuire"<sup>228</sup>.

La seconda opera donata da Mitoraj alla città di Pietrasanta è l'*Annunciazione* (fig. n. 34) che, trionfalmente, si erge sulla facciata della Chiesa di Sant'Agostino. Si tratta di un altorilievo in bronzo realizzato dall'artista in collaborazione con la Fonderia Artistica Mariani<sup>229</sup>.

Al momento della donazione dell'opera, il Sindaco di Pietrasanta - Domenico Lombardi - e la sua Giunta, propongono la lunetta del portale centrale della chiesa come spazio per la sua collocazione<sup>230</sup>. Data l'importanza storico-artistica dell'edificio sacro, al fine di perseguire con la realizzazione di questo intervento, il Comune di Pietrasanta richiede il coinvolgimento della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Lucca e Massa Carrara<sup>231</sup>.

Collocare un'opera contemporanea sulla facciata di una chiesa romano-gotica è un'azione che non rimane esente da critiche: sia la popolazione di Pietrasanta che i critici e gli storici dell'arte si trovano divisi nel giudizio sull'intervento. La parte a favore - tra cui il critico d'arte Philippe Daverio (1949 - 2020) - loda le opere di stratificazione artistica a patto che "gli interventi siano cortesi, che le opere d'arte contemporanea siano belle<sup>232</sup>". In questo caso viene quindi omaggiata la commistione artistica, la quale vivifica il passato stimolando un confronto attivo con il presente<sup>233</sup>. La parte opposta a questo pensiero, che classifica l'unione di antico e moderno come stridente e caotica, è capitanata dallo storico e critico d'arte Vittorio Sgarbi.

---

<sup>227</sup> M. Vanni, *op. cit.*, pp. 19 - 23

<sup>228</sup> M. Vanni, *op. cit.*, p. 23

<sup>229</sup> Cfr. pagina web su [Mitoraj Igor, Annunciazione, 2013 | Museo dei Bozzetti](http://www.museodeibozzetti.it) sul sito ufficiale del Museo dei Bozzetti di Pietrasanta (<http://www.museodeibozzetti.it/welcome>, ultima consultazione: 21\09\2023)

<sup>230</sup> Marilena Pasquali, "L'Annunciazione di Igor Mitoraj. Arte che muove passioni e genera dibattiti", *Pietrasanta Informa*, n. 137, febbraio 2013, p.4

<sup>231</sup> Domenico Lombardi, "L'Annunciazione di Igor Mitoraj. Il Sindaco Domenico Lombardi: "la donazione di Mitoraj è un atto d'amore per la nostra città", *Pietrasanta Informa*, n. 137, febbraio 2013, p. 1 - 4

<sup>232</sup> T. Fanfani, I. Del Punta, *op. cit.*, pp. 181 - 185

<sup>233</sup> M. Pasquali, *op. cit.*, p.4

Marilena Pasquali - storica e critica d'arte contemporanea - prende parte al vivace dibattito che si origina attorno alla collocazione dell'opera di Igor Mitoraj e nel febbraio del 2013 contribuisce con un suo intervento su "Pietrasanta Informa" - periodico di informazione della città:

“Sgarbi, parla di «estraneità» del suo linguaggio rispetto «allo stile e al gusto della chiesa» e allora vale la pena di riflettere su un carattere di fondo dell'arte di Mitoraj, sul fatto che la sua 'rilettura infedele' della classicità – a figure spezzate, enigmatiche come idoli mutilati, ma sempre risolte in forme piene e composte – può garantire molto meglio di altre ricerche contemporanee il confronto e il dialogo con le volumetrie del romanico, con le rotondità degli archetti a tutto sesto della facciata di Sant'Agostino. E non deve sconcertare neppure la scelta di una lunetta in bronzo da mettere al centro di una facciata marmorea, dal momento che, se a Pietrasanta convivono da anni botteghe del marmo e fonderie del bronzo, questo può accadere proprio perchè oggi la contaminazione dei materiali è non solo accettata ma spesso e soprattutto ricercata<sup>234</sup>.”

Nonostante il dibattito sull'argomento rimanga ancora vivo per qualche tempo, il Sindaco di Pietrasanta e la sua Giunta nel maggio del 2011 inviano la documentazione completa al Soprintendente con la volontà di continuare per la strada scelta. Con la nota inviata all'organo periferico del Ministero si presenta il progetto illustrato accompagnato dalla richiesta sia di valutazione del bozzetto realizzato dall'artista che di un sopralluogo fisico sul luogo di posizionamento. Poco tempo dopo il Comune, la Soprintendenza e l'artista si incontrano per discutere di tutta la documentazione inviata e quanto emerge in quel momento da parte dell'organo ministeriale è solo un apprezzamento per il sapiente intervento<sup>235</sup>.

L'*Annunciazione* di Mitoraj viene così posizionata definitivamente nel 2013. Essa comprende Maria, un torso di Cristo e un piccolo angelo che - dopo l'annuncio - si fa da parte per lasciar incontrare per la prima volta Madre e Figlio “non nella realtà di uno spazio fisico, ma in un'estasi impalpabile”. Ancora una volta, Igor Mitoraj trasfigura in termini eterei ed eterni il sentimento dell'amore materno.

“Esisto attraverso le mie opere<sup>236</sup>”: sono le parole dell'artista che riecheggiano in tutti gli spazi che ospitano le sue creazioni e rincuorano coloro che desiderano ancora “conoscere” il genio contemporaneo di Mitoraj.

---

<sup>234</sup> M. Pasquali, *op. cit.*, p. 4

<sup>235</sup> D. Lombardi, *op. cit.*, p. 1 - 4

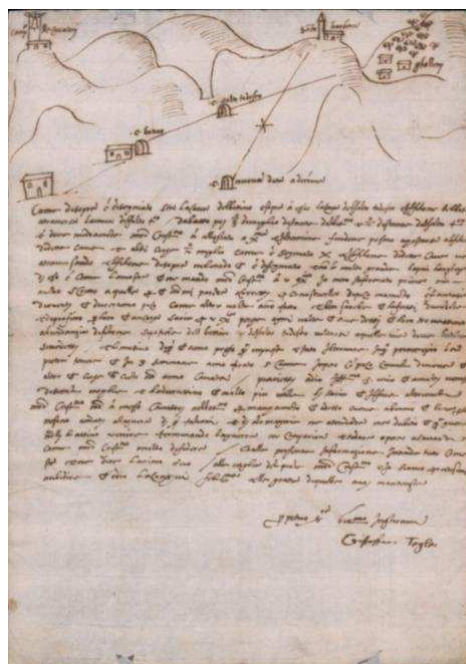
<sup>236</sup> M. Vanni, *op. cit.*, p. 23

## 4. Appendice fotografica

**Fig. n. 1** Ciò che rimane dell'antica Rocca di Sala  
Fotografia di Massimiliano Bacci, 2023



**Fig. n. 2** Relazione e disegno delle cave di Galleno presso Pietrasanta (Archivio di Stato di Firenze, Fondo: Miscellanea Medicea, n° unità archivistica: 93/III, carta 86) - disponibile online al link: [http://www.imagotusciae.it/index\\_N.php?id=16245&archivio=39](http://www.imagotusciae.it/index_N.php?id=16245&archivio=39) (ultima consultazione 03/10/2023)





**Fig. n. 3** Il Duomo di Pietrasanta (Collegiata di San Martino), il Campanile e alle spalle la Chiesa di Sant'Agostino

Fotografia di Massimiliano Bacci, 2023



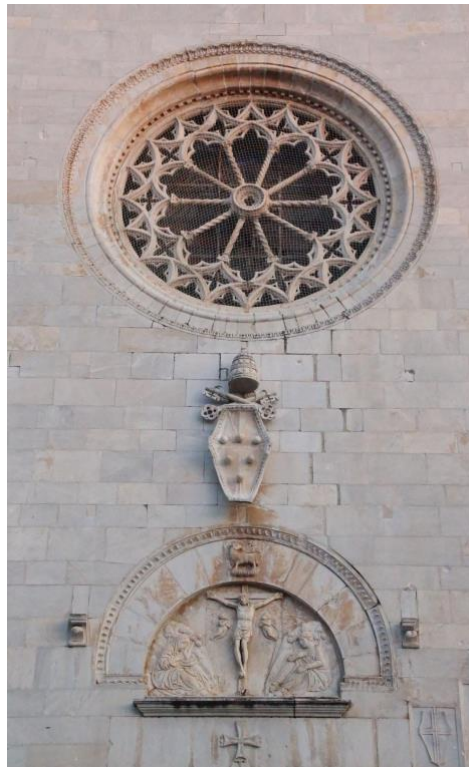
**Fig. n. 4** La Colonna del Marzocco, opera di Donato Benti, XVI secolo

Fotografia di Massimiliano Bacci, 2023



**Fig. n. 5** Cattedrale di San Martino con lo stemma mediceo sormontato dai simboli papali: la tiara e le chiavi di San Pietro.

Fotografia di Massimiliano Bacci, 2023



**Fig. n. 6** Pianta dell'intera pianura di Pietrasanta fra la Torre del Cinquale e Motrone datata 1630 - 1650 (Archivio di Stato di Firenze, Fondo: Pianta dei Capitani di Parte Guelfa, Titolo unità archivistica: Cartone XX, n° unità archivistica 20, carta 18) - disponibile online al link: [http://www.imagotusciae.it/index\\_N.php?id=16772&archivio=39](http://www.imagotusciae.it/index_N.php?id=16772&archivio=39) (ultima consultazione 03/10/2023)



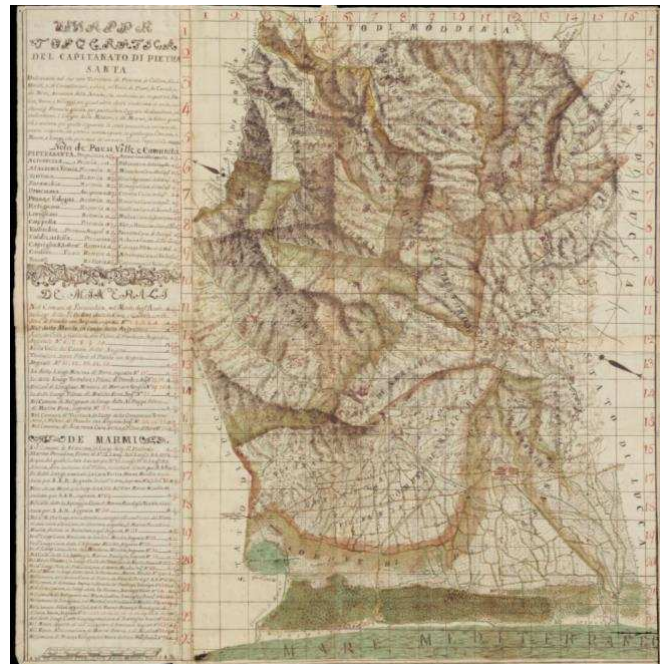
**Fig. n. 7** Pianta di una fortezza sul mare fra Pisa e Pietrasanta (Archivio di Stato di Firenze, Fondo: Miscellanea Medicea, n° unità archivistica: 93/III, carta 13 - disponibile online al link: [http://www.imagotusciae.it/index\\_N.php?id=16194&archivio=39](http://www.imagotusciae.it/index_N.php?id=16194&archivio=39) (ultima consultazione 03/10/2023)



**Fig. n. 8** Pianta del Territorio di Pietrasanta datata 1765 - 1790 (Archivio di Stato di Firenze, fondo: Piante dello Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche, carta 367) - disponibile online al link: [http://www.imagotusciae.it/index\\_N.php?id=15928&archivio=39](http://www.imagotusciae.it/index_N.php?id=15928&archivio=39) (ultima consultazione 03/10/2023)



**Fig. n. 9** Mappa Topografica del Capitanato di Pietrasanta datata 1772 (Archivio di Stato di Firenze, fondo: Pianta dello Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche, carta 366) - disponibile online al link: [http://www.imagotusciae.it/index\\_N.php?id=15927%20archivio=39](http://www.imagotusciae.it/index_N.php?id=15927%20archivio=39) (ultima consultazione 03/10/2023)



**Fig. n. 10** La statua di Leopoldo II, opera di Vincenzo Santini. Alle spalle: la chiesa di Sant'Agostino. Fotografia di Massimiliano Bacci, 2023



**Fig. n. 11** Bassorilievo del monumento a Leopoldo II: La Scuola di Belle Arti  
Fotografia di Massimiliano Bacci, 2023



**Fig. n. 12** Bassorilievo del monumento a Leopoldo II: il libero commercio  
Fotografia di Massimiliano Bacci, 2023



**Fig. n. 13** Bassorilievo del monumento a Leopoldo II: la bonifica dell'agro pietrasantese  
Fotografia di Massimiliano Bacci, 2023



**Fig. n. 14** Bassorilievo del monumento a Leopoldo II: decreto di decadenza dei Lorena - lapide incisa,  
1860

Fotografia di Massimiliano Bacci, 2023



**Fig. n. 15** Chiesa di Sant'Agostino  
Fotografia di Massimiliano Bacci, 2023



**Fig. n. 16** Chiesa di Sant'Agostino vista dalla omonima via del centro storico  
Fotografia di Massimiliano Bacci, 2023



**Fig. n. 17** Chiostro della Chiesa di Sant'Agostino  
Fotografia di Massimiliano Bacci, 2023



**Fig. n. 18** Panoramica del reparto di formatura della Fonderia Artistica Versiliese  
Fotografia di Diego Lorieri, 2023





**Fig. n. 19** Panoramica del reparto di formatura della Fonderia Artistica Versiliese  
Fotografia di Diego Lorieri, 2023



**Fig. n. 20** Stampo negativo in silicone e guscio - madre forma - in gesso.  
Fotografia di Diego Lorieri, 2023



**Fig. n. 21** Piano di cottura e utensili per liquefare la cera  
Fotografia di Diego Lorieri, 2023



**Fig. n. 22** Artigiano della Fonderia Artistica Versiliese intento a liquefare la cera  
Fotografia di Diego Lorieri, 2023



**Fig. n. 23** Artigiano della Fonderia Artistica Versiliese intento a lavorare la cera liquefatta  
Fotografia di Diego Lorieri, 2023



**Fig. n. 24** A seguito dell'operazione di "sciacquo", lo stampo negativo in silicone - ancora inglobato  
della madre forma - risulta rivestito da uno strato di cera dello spessore di 5 mm.  
Fotografia di Diego Lorieri, 2023



**Fig. n. 25** Procedimento di stesura della cera per i bassorilievi.

Fotografia di Diego Lorieri, 2023

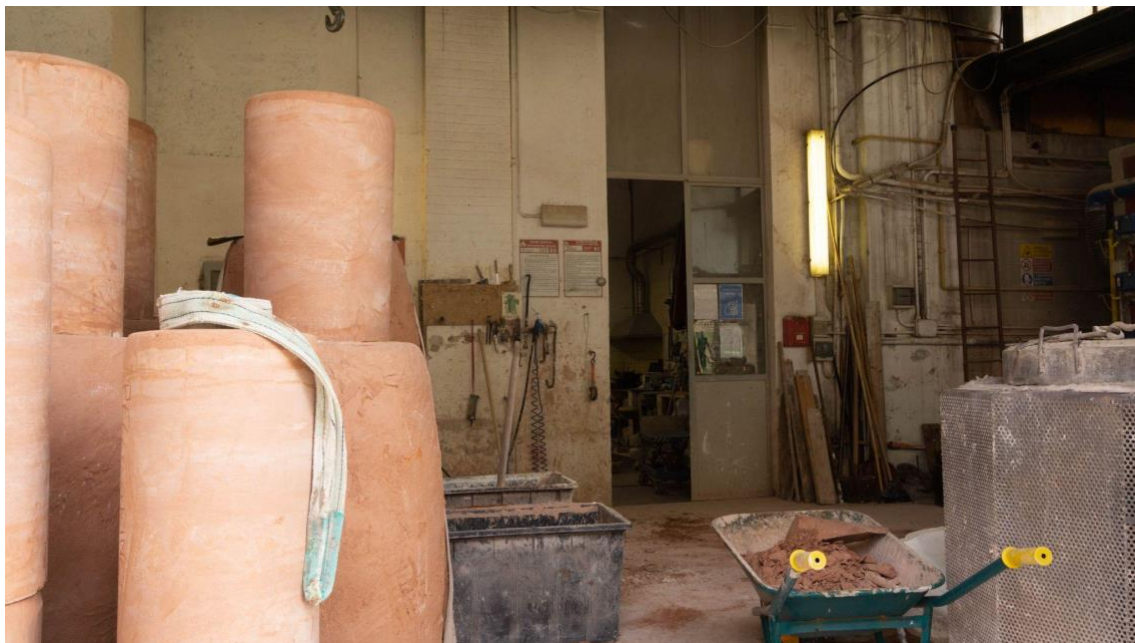


**Fig. n. 26** Materiale refrattario utilizzato per la creazione dell'anima

Fotografia di Diego Lorieri, 2023



**Fig. n. 27** “Bozzoli” pronti per entrare nelle fornaci  
Fotografia di Diego Lorieri, 2023



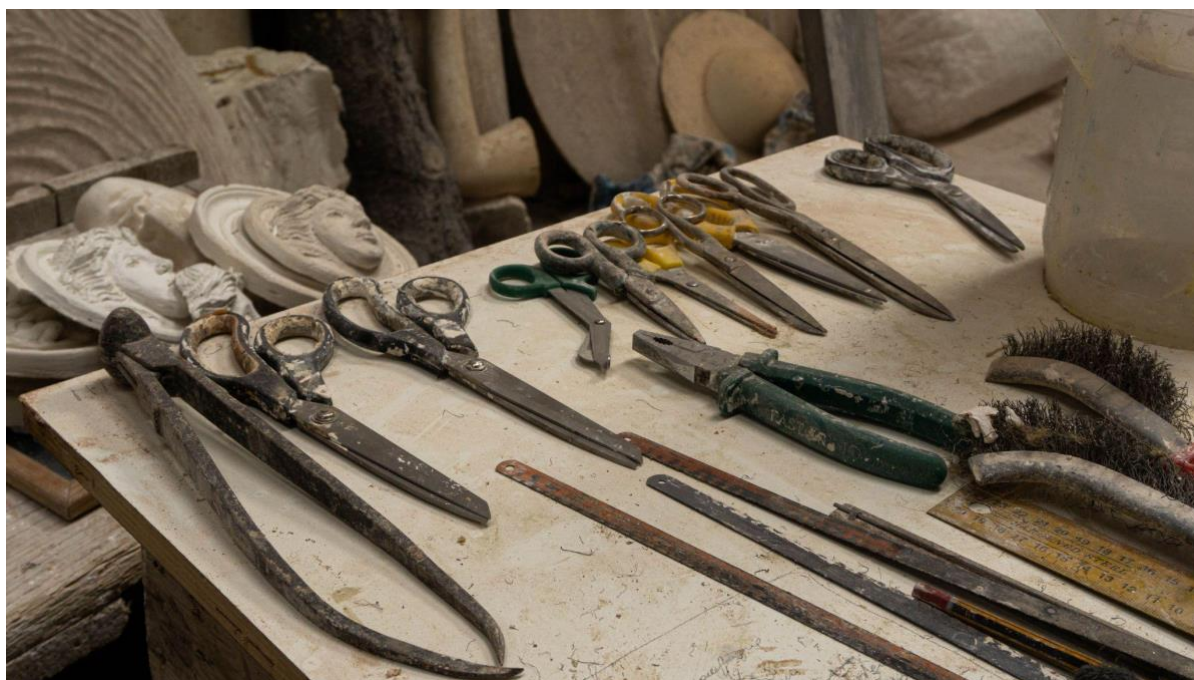
**Fig. n. 28** L'artista-artigiana Valentina Lucarini Orejon mostra i canali di colata a seguito del passaggio e della solidificazione del bronzo.  
Fotografia di Diego Lorieri, 2023



**Fig. n. 29** Vari strumenti utilizzati per la lavorazione artistica  
Fotografia di Diego Lorieri, 2023



**Fig. n. 30** Vari strumenti utilizzati per la lavorazione artistica  
Fotografia di Diego Lorieri, 2023



**Fig. n. 31** Centauro, Igor Mitoraj, 1994  
Fotografia di Massimiliano Bacci



**Fig. n. 32** Centauro, Igor Mitoraj, 1994  
Fotografia di Massimiliano Bacci



**Fig. n. 33** Centauro, Igor Mitoraj, 1994  
Fotografia di Massimiliano Bacci



**Fig. n. 34** Annunciazione, Igor Mitoraj, 2013  
Fotografia di Massimiliano Bacci





## Bibliografia

BAI LIDIA, MARTINI SERGIO, VANNI MAURIZIO, *Igor Mitoraj: ferro*, catalogo della mostra (Massa, 2008), Bandecchi & Vivaldi Editore, Pontedera, 2008

BELLOSI LUCIANO, ROSSI ALDO (a cura di); *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, (Nell'Edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550), Einaudi, Torino, 1986

BORDONI CARLO, LAGHI ANNA, *Pietrasanta Arte & Lavoro: i laboratori di marmo e le fonderie della Versilia*, Massa, Società Editrice Apuana, 1996

CELLI CHIARA (a cura di), *Le botteghe artigiane in Versilia. Storia e tecniche della lavorazione artistica. Catalogo dei bozzetti di repertorio del Museo*, Pisa, Pacini Editore, 2012

CORDONI GIUSEPPE (a cura di), *Pietrasanta. Poesia della scultura*, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi Editori, 2012

DE POI MARCO ALBERTO, *Corso di Scultura: legno, marmo, fusioni*, Giovanni De Vecchi Editore, Milano, 1995

DI GENNARO PINO, *I modi della scultura : figura modellata, ornato modellato, discipline plastiche, materiali, strumenti e tecniche*, Editore Ulrico Hoepli, Milano, 1997

DOBROWOLSKI WITOLD, GRZYBKOWSKA TERESA, KUSPIT DONALD, PAOLUCCI ANTONIO, POTOCZEK ANNA, RUSSELL TAYLOR, ZUGAZAGOITIA JULIAN, *Mitoraj*, Varsavia, Rosikon Press, 2023

FANFANI TOMMASO, DEL PUNTA IGNAZIO, *Storia Illustrata di Pietrasanta*, Pisa, Pacini Editore, 2012

GIANNACCINI MARIO, *La Fonderia Artistica a Pietrasanta: tecniche, fatti e personaggi nel racconto di uno che c'era*, Pietrasanta, Franche Tirature, 2014

GIERUT LODOVICO, *La Versilia e l'arte*, [Marina di Pietrasanta] : Il dialogo, stampa 1993

ISPRA (2020), “Foreste e Biodiversità, troppo preziose per perderle. Risposte alle domande più frequenti”, *Quaderni ISPRA - Natura e Biodiversità*, n. 13\2020

JELLOUN TAHAR BEN, *La Beauté et l'Effroi* in Igor Mitoraj, *Igor Mitoraj: bianconero 2008*, Venezia, Contini Galleria d'Arte, 2008

LOMBARDI DOMENICO, “L'Annunciazione di Igor Mitoraj. Il Sindaco Domenico Lombardi: “la donazione di Mitoraj è un atto d'amore per la nostra città””, *Pietrasanta Informa*, n. 137, febbraio 2013

MALTESE CORRADO, *Le tecniche artistiche: ideazione e coordinamento*, Ugo Mursia Editore, Milano, 1995

NEPI CINZIA, LUPOLI ALESSIA, *Guida di Pietrasanta*, Edizioni Monte Altissimo, Pietrasanta, 2023

ORLANDI DANILO, *La Versilia nel Risorgimento*, Roma, Versilia Oggi, 1976

PAOLICCHI COSTANTINO, FOGHER VALENTINA (a cura di), *La nostalgia del futuro. Scultori e Artigiani a Pietrasanta*, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi Editori, 2005

PASQUALI MARILENA, “L'Annunciazione di Igor Mitoraj. Arte che muove passioni e genera dibattiti”, *Pietrasanta Informa*, n. 137, febbraio 2013

PELU' PAOLO, *Fatti e figure della vita economica di Pietrasanta nei secoli XIII, XIV, XV*, Lucca, Pacini Fazzi Editore, 2011

PELU' PAOLO, *Motrone di Versilia, Porto Medievale*, Pietrasanta, Petrartedizioni, 2005

SERAFINI ANTONELLA (a cura di), *Massimo del Chiaro. L'arte del bronzo (1949 - 2009)*, Edizioni Monte Altissimo, Pietrasanta (LU), 2009

## Sitografia

ANPI, *La Linea Gotica*, <https://www.anpi.it/libri/la-linea-gotica>, ultima consultazione: 01\10\2023

ARTE.IT, Igor Mitoraj. *Angeli*, <https://www.arte.it/calendario-arte/pisa/mostra-igor-mitoraj-angeli-1232>, ultima consultazione: 01\10\2023

ASSOCIAZIONE EUROPEA DELLE VIE FRANCIGENE, *La storia*, <https://www.viefrancigene.org/it/>, ultima consultazione: 01\10\2023

ASTARTE EDIZIONI, *Percy Bysshe Shelley, "Ozymandias"*, <https://astarteedizioni.it/shelley-ozymandias/>, ultima consultazione: 01\10\2023

ATELIER MITORAJ S.R.L., Atelier Mitoraj. *La Storia*, <https://www.igormitoraj.com/it>, ultima consultazione: 01\10\2023

BELLONI ELEONORA, *Luglio 1915. La nuova Italia industriale: mobilitazione industriale e militarizzazione della produzione*, <https://fondazionefeltrinelli.it/mobilitazione-industriale/>, ultima consultazione: 01\10\2023

CAPANNELLI EMILIO, MACCHI LAURA, MOROTTI LAURA (a cura di), scheda "Santini Vincenzo" nel Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche, <https://suisa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/suisa/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=80256>, ultima consultazione 01\10\2023

CATALOGO GENERALE DEI BENI CULTURALI, *Stemma papale di Leone X a Pietrasanta*, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900407502>: ultima consultazione 01\10\2023

COMUNE DI STAZZEMA - AREA CULTURA, *STORIA. L'attività mineraria*, <http://www.santannadistazzema.org/sezioni/IL%20PAESE/pagine.asp?idn=1025>, ultima consultazione: 01\10\2023

Dbm SRL, *Il marmo: le tecniche di escavazione*, <https://www.carraramarbletour.it/>, ultima consultazione: 01\10\2023

FAI - I LUOGHI DEL CUORE, *Rocca di Sala. Pietrasanta - Lucca*, <https://fondoambiente.it/luoghi/rocca-di-sala-pietrasanta-6336?lde>, ultima consultazione: 01\10\2023

FIUMI ENRICO, "Il computo della popolazione di Volterra nel Medioevo secondo il «sal delle bocche»", *Archivio Storico Italiano*, Vol. 107, No. 1 (394) (1949), pp. 3-16, <https://www.jstor.org/stable/26242824>, ultima consultazione: 01\10\2023

FONDAZIONE TERRE MEDICEE, *Palazzo Mediceo. Patrimonio mondiale UNESCO*, <https://www.palazzomediceo.it/index.php>, ultima consultazione: 01\10\2023

FONDERIA D'ARTE MASSIMO DEL CHIARO, *REWIND: il progetto della Fonderia D'Arte Massimo del Chiaro per il cinquantesimo anniversario dalla scoperta dei Bronzi di Riace*, <https://www.delchiaro.com/notizia-en.php?id=24>, ultima consultazione: 01\10\2023

FONDERIA ARTISTICA MARIANI, *Il blog della Fonderia Artistica Mariani*, <https://fonderiamariani.com/blog/>, ultima consultazione: 01\10\2023

FRANCHI UMBERTO MARMI S.P.A., *Le quadrette: il marmo in Europa dal XVI secolo*, <https://www.fum.it/blog/storie-di-marmo/le-quadrette-il-marmo-in-europa-dal-xvi-secolo/>, ultima consultazione: 01\10\2023

FONDERIA ARTISTICA VERSILIESE, *Una storia di fuoco e passione*, <https://www.fonderiaversiliese.it/la-fonderia/>, ultima consultazione: 01\10\2023

GHILLI ANTICHITA', *Il tuttotondo: tridimensionalità nella scultura*, <https://www.ghilli.it/il-tutto-tondo-tridimensionalita-nella-scultura/>, ultima consultazione: 01\10\2023

HAMPE ROLAND, "Sphyrelaton", in *Enciclopedia dell'arte antica*, Roma, Treccani, 1966, [https://www.treccani.it/enciclopedia/sphyrelaton\\_res-96a6010e-8c61-11dc-8e9d-0016357eee51\\_\(Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica\)#:~:text=Terminologia%20entrata%20in%20uso%20nel,Photius%3A%20%CF%83%CF%95%CF%85%CF%81%CE%AE%CE%BB%CE%B1%CF%84%CE%BF%CF%82%20%CF%83%CF%95%CF%8D%CF%81%CE%B1%CE%B9%CF%82%20%E1%BC%90%CE%BB%CE%B7%CE%BB%CE%B1%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%BF%CF%82](https://www.treccani.it/enciclopedia/sphyrelaton_res-96a6010e-8c61-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica)#:~:text=Terminologia%20entrata%20in%20uso%20nel,Photius%3A%20%CF%83%CF%95%CF%85%CF%81%CE%AE%CE%BB%CE%B1%CF%84%CE%BF%CF%82%20%CF%83%CF%95%CF%8D%CF%81%CE%B1%CE%B9%CF%82%20%E1%BC%90%CE%BB%CE%B7%CE%BB%CE%B1%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%BF%CF%82), ultima consultazione: 01\10\2023

Imago Tusciae. Catalogo digitale della cartografia storica toscana. <http://www.imagotusciae.it/>, ultima consultazione: 03/10/2023

INGRAO BRUNA, "Fisiocrazia", in *Dizionario di Economia e Finanza*, Roma Treccani, 2012, [https://www.treccani.it/enciclopedia/fisiocrazia\\_%28Dizionario-di-Economia-e-Finanza%29](https://www.treccani.it/enciclopedia/fisiocrazia_%28Dizionario-di-Economia-e-Finanza%29), ultima consultazione: 01\10\2023

KRETSCHMAYR HEINRICH, "Thurn, Heinrich Mathias", in *Enciclopedia Italiana*, vol. XXXIII, Roma, Treccani, 1937, [https://www.treccani.it/enciclopedia/heinrich-mathias-thurn\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/heinrich-mathias-thurn_%28Enciclopedia-Italiana%29/), ultima consultazione: 01\10\2023

L'UNIONE SARDA S.P.A., *I bronzetti nuragici, manufatti unici ammirati in tutto il mondo*, <https://www.unionesarda.it/bella-sardegna/leggende-e-tradizioni/i-bronzetti-nuragici-manufatti-unici-ammirati-in-tutto-il-mondo-wf20p20f>, ultima consultazione: 01\10\2023

LO IACONO ANTONIO, MORI ELISABETTA, MORI PIER LUCA, *Pietrasanta, la Culla dell'Arte. Pietrasanta, la Piccola Atene, città del marmo e degli artisti, il Capoluogo della Versilia*, <https://www.versilia.org/it/territorio-versilia/le-localita-della-versilia/pietrasanta>, ultima consultazione: 01\10\2023

MORI ATTILIO, MANFRONI CAMILLO, “Meloria”, in *Enciclopedia Italiana*, vol. XXII, Roma, Treccani, 1934, [https://www.treccani.it/enciclopedia/meloria\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/meloria_%28Enciclopedia-Italiana%29/), ultima consultazione: 01\10\2023

MUSEO DEI BOZZETTI | PIETRASANTA, *Artisti. Mitoraj Igor*, <http://www.museodeibozzetti.it/assets/files/mdb/collezione/artisti/s000222.php>, ultima consultazione: 01\10\2023

MUSEO DEI BOZZETTI | PIETRASANTA, *fonderia TESCOINI ENRICO & GIOVANNI (1885-2000)*, <http://www.museodeibozzetti.it/assets/files/mdb/collezione/laboratori/s000043.php>, ultima consultazione: 01\10\2023

MUSEO DEI BOZZETTI | PIETRASANTA, *Il parco della scultura. Mitoraj Igor*, <http://www.museodeibozzetti.it/it/home/il-museo/parco-della-scultura-contemporanea/mitoraj-igor-il-centauro-1994>, ultima consultazione: 01\10\2023

MUSEO DEI BOZZETTI | PIETRASANTA, *Il parco della scultura. Mitoraj Igor*, [http://www.museodeibozzetti.it/it/home/il-museo/parco-della-scultura-contemporanea/mitoraj\\_igor\\_annunciazione\\_2013](http://www.museodeibozzetti.it/it/home/il-museo/parco-della-scultura-contemporanea/mitoraj_igor_annunciazione_2013), ultima consultazione: 01\10\2023

MUSEO DEI BOZZETTI | PIETRASANTA, *Le Mostre*, <http://www.museodeibozzetti.it/it/home/le-attivita-culturali/eventi/mostre?start=0>, ultima consultazione: 01\10\2023

MUSEO DEI BOZZETTI | PIETRASANTA, *Le Mostre. Fernando Botero: disegnatore e scultore*, [http://www.museodeibozzetti.it/it/home/le-attivita-culturali/eventi/mostre/2012/fernando\\_botero\\_disegnatore\\_e\\_scultore?searched=Fernando+Botero&advsearch=oneword&highlight=ajaxSearch\\_highlight+ajaxSearch\\_highlight1+ajaxSearch\\_highlight2](http://www.museodeibozzetti.it/it/home/le-attivita-culturali/eventi/mostre/2012/fernando_botero_disegnatore_e_scultore?searched=Fernando+Botero&advsearch=oneword&highlight=ajaxSearch_highlight+ajaxSearch_highlight1+ajaxSearch_highlight2), ultima consultazione: 01\10\2023

MUSEO DEI BOZZETTI | PIETRASANTA, *Le Mostre. Il Meccano*, [http://www.museodeibozzetti.it/it/home/le-attivita-culturali/eventi/mostre/2021/il\\_meccano](http://www.museodeibozzetti.it/it/home/le-attivita-culturali/eventi/mostre/2021/il_meccano), ultima consultazione: 01\10\2023

MUSEO DEI BOZZETTI | PIETRASANTA, *Le Mostre. La Francigena. Arte pittorica - Arte plastica*, [http://www.museodeibozzetti.it/it/home/le-attivita-culturali/eventi/mostre/2019/la\\_francigena](http://www.museodeibozzetti.it/it/home/le-attivita-culturali/eventi/mostre/2019/la_francigena), ultima consultazione: 01\10\2023

MUSEO DEI BOZZETTI | PIETRASANTA, *Le Mostre. Wonder of Love*, [http://www.museodeibozzetti.it/it/home/le-attivita-culturali/eventi/mostre/2022/wonder\\_of\\_love](http://www.museodeibozzetti.it/it/home/le-attivita-culturali/eventi/mostre/2022/wonder_of_love), ultima consultazione: 01\10\2023

NIFOSI' GIUSEPPE, *L'arte della preistoria: dipinti e graffiti rupestri del Paleolitico. Alle origini della pittura*, <https://www.artesvelata.it/arte-preistoria-paleolitico/>, ultima consultazione: 01\10\2023

OASI LIPU MASSACIUCCOLI, *Chi siamo. La Riserva. L'ambiente. La Storia*, <https://www.oasilipumassaciuccoli.org/>, ultima consultazione: 01\10\2023

OBLONG CONTEMPORARY GALLERY, *Il museo di Igor Mitoraj a Pietrasanta*, <https://oblongcontemporary.com/it/news/47-il-museo-di-igor-mitoraj-a-pietrasanta-pietrasanta/>, ultima consultazione: 01\10\2023

PALAZZO DEL QUIRINALE, *Il Presidente Ciampi ha consegnato i Premi "Vittorio De Sica" nel centenario della nascita del Maestro*, <https://presidenti.quirinale.it/Elementi/185442>, ultima consultazione: 01\10\2023

PARCO ARCHEOLOGICO DI POMPEI, *"Mitoraj a Pompei"*, <http://pompeisites.org/mostre/mitoraj-pompei/>, ultima consultazione: 01\10\2023

PIATTOLI RENATO, "Faggiuola, Uguccione della", in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970, [https://www.treccani.it/enciclopedia/uguccione-della-faggiuola\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29](https://www.treccani.it/enciclopedia/uguccione-della-faggiuola_%28Enciclopedia-Dantesca%29), ultima consultazione: 01\10\2023

POETRY FOUNDATION, *Ozymandias by Percy Bysshe Shelley*, <https://www.poetryfoundation.org/poems/46565/ozymandias>, ultima consultazione: 01\10\2023

"Quota 90", in *Dizionario di Economia e Finanza*, , Roma, Treccani, 2012, [https://www.treccani.it/enciclopedia/quota-90\\_%28Dizionario-di-Economia-e-Finanza%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/quota-90_%28Dizionario-di-Economia-e-Finanza%29/), ultima consultazione: 01\10\2023

RICCHIUTI GIORGIO, "Costi e benefici del commercio internazionale", in Tullio Gregory (a cura di), *XXI Secolo: il Mondo e La Storia*, Roma, Treccani, 2011, [https://www.treccani.it/enciclopedia/costi-e-benefici-del-commercio-internazionale\\_%28XXI-Secolo%29/#:~:text=L'idea%20portante%20del%20lavoro,di%20consumo%20di%20ciascun%20individuo](https://www.treccani.it/enciclopedia/costi-e-benefici-del-commercio-internazionale_%28XXI-Secolo%29/#:~:text=L'idea%20portante%20del%20lavoro,di%20consumo%20di%20ciascun%20individuo), ultima consultazione: 01\10\2023

RONZANI VALERIA, "Le opere di Igor Mitoraj in mostra ad Agrigento: «Nella mia scultura cerco un'eco di antichità»", *Il Sole 24 ore*, 15 aprile 2011, <https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-04-14/opere-igor-mitoraj-mostra-121804.shtml?uuid=AaX5psOD>, ultima consultazione: 01\10\2023

"Scultura", in *Enciclopedia Treccani online*, , <https://www.treccani.it/enciclopedia/scultura>, ultima consultazione: 01\10\2023

SIUSA - Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche, *Capitanato di Giustizia di Pietrasanta*, <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?Tipoag=prodente Chiave=8366>, ultima consultazione: 10\01\2023

"Successione polacca, guerra di", in *Dizionario di Storia*, , Roma, Treccani, 2011, [https://www.treccani.it/enciclopedia/successione-polacca-guerra-di\\_\(Dizionario-di-Storia\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/successione-polacca-guerra-di_(Dizionario-di-Storia)/), ultima consultazione: 01\10\2023

UFFICIO COMUNICAZIONE DELLA PROVINCIA DI LUCCA, *Le antiche istituzioni. Palazzo Ducale Lucca*, <https://www.palazzoducale.lucca.it/it/personaggi/paolo-guinigi>, ultima consultazione: 01\10\2023

UFFICIO COMUNICAZIONE DELLA PROVINCIA DI LUCCA, *Paolo Guinigi. Palazzo Ducale Lucca*, <https://www.palazzoducale.lucca.it/it/personaggi/paolo-guinigi>, ultima consultazione: 01\10\2023

VALENTINA LUCARINI OREJON, *About*, <https://www.valentinalucariniorejon.com/about-me/contemporary-artist/sculpture/>, ultima consultazione: 01\10\2023

VERGA MARCELLO, *Luglio 1737: la morte di Gian Gastone e la fine della dinastia Medici*, nel portale “Storia di Firenze. Il portale per la storia della città”, [https://www.storiadifirenze.org/static\\_site\\_20615/index-temadelmese=luglio-1737-la-morte-di-gian-gastone-e-la-fine-della-dinastia-medici.html](https://www.storiadifirenze.org/static_site_20615/index-temadelmese=luglio-1737-la-morte-di-gian-gastone-e-la-fine-della-dinastia-medici.html), ultima consultazione: 01\10\2023

VERSILIAMO.COM, *La Rocca di Sala a Pietrasanta*, <https://www.versiliamo.com/pietrasanta/la-rocca-di-sala/>, ultima consultazione: 01\10\2023

VITALE ANTONIO VITO, “Maona”, in *Enciclopedia Italiana*, vol. XXII, Roma, Treccani, 1934, [https://www.treccani.it/enciclopedia/maona\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/maona_%28Enciclopedia-Italiana%29/), ultima consultazione: 01\10\2023

